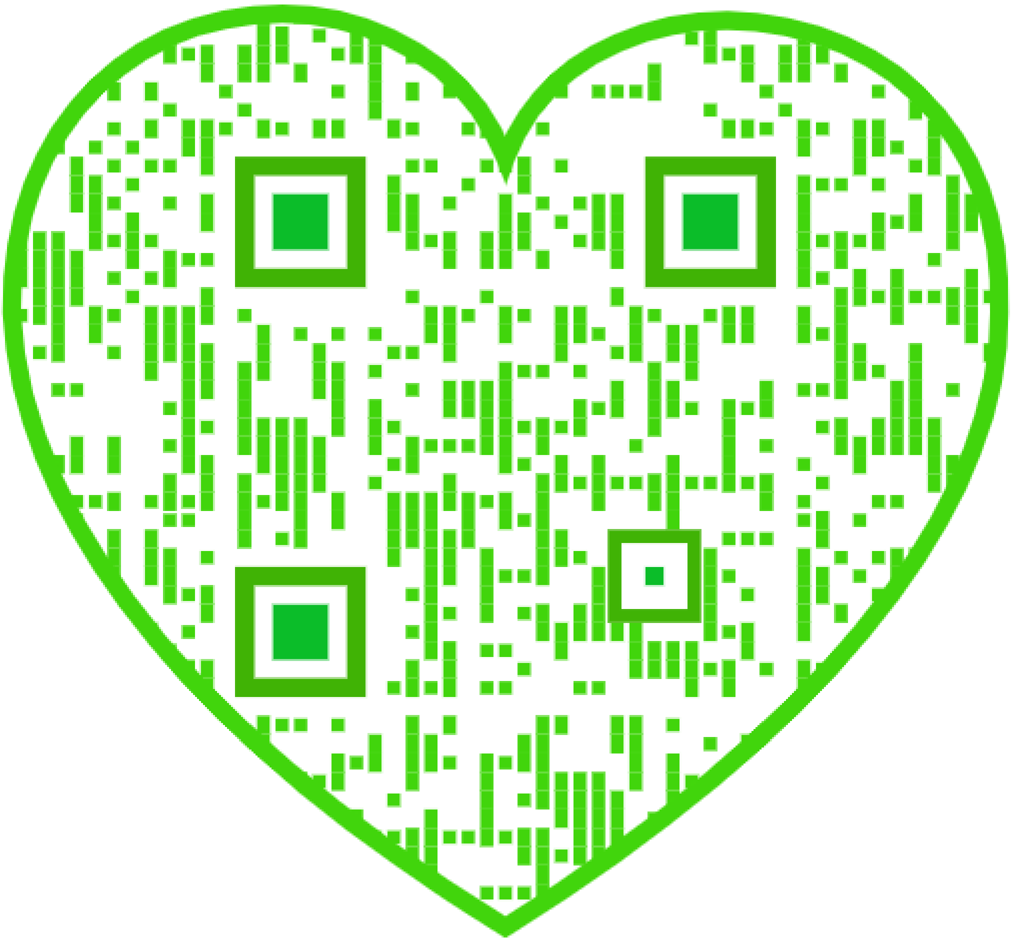
Bzzlletin. Jaargang 19

bron
Bzzlletin. Jaargang 19. BZZTôh, Den Haag 1989-1990

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198901_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 168]

Daan Cartens
Ter inleiding

Ze waren er allemaal. Philip, die niets had meegebracht, niet voor zijn oom Antonin Alexander en niet voor de anderen; Alfonso Tiburón, de inspecteur van de wegen in Zaragoza, die de route naar het lage Nederland wel heel saai had gevonden; de schrijver, die soms aan André Steenkamp dacht, en soms aan Bulgarije, maar ook vaak aan helemaal niets en niet te vergeten Inni Wintrop, die was er ook, maar niemand herkende hem, omdat Inni de eigenschap had de kleur van zijn omgeving aan te nemen en ze kenden hem van andere plaatsen. En de pater familias, die liever niet zo genoemd wilde worden, omdat hij dan moest denken aan instituten die hem in wezen vreemd waren, wel, hij was er, maar hij hield zich schuil op een onnadrukkelijke manier, zoals op sommige feesten de gastheer de indruk weet te wekken dat hij pas aan het eind is gearriveerd. De regisseur, want laten we hem voor het gemak nu maar daarvoor door laten gaan, keek en zag geamuseerd hoe Philip met Lucia praatte en Arnold Taads met de schrijver. Merkwaardige combinaties, hij zou ze zelf niet zo snel bedacht hebben. Het vermaakte hem, al die mensen met wie hij iets ‘had’, zoals ze dat tegenwoordig zo plastisch uitdrukten, bij elkaar te zien. Opwinding was niet het juiste woord, maar hij kon toch niet ontkennen dat hij gefascineerd was door hun houdingen, gebaren, korte of langere conversaties. Ze waren eigenzinniger dan de mensen die hij gewoonlijk tegenkwam, misschien was dat het aansprekende verschil.

Zo had het kunnen gaan, alle romanpersonages bij elkaar gebracht en Cees Nooteboom als de geamuseerde toeschouwer. Het liep anders. Vijfjaar nadat in Over Cees Nooteboom (BZZTôH, Den Haag, 1984) een aantal kritieken, interviews en beschouwingen werd verzameld, verschijnen in deze aflevering van BZZLLETIN artikelen die niet eerder elders zijn verschenen, en waarin wordt ingegaan op diverse aspecten van het werk van Nooteboom. Omdat dit jaar de omvangrijke poëziebundel, *Het gezicht van het oog*, is verschenen, schenken wig daar middels een interview, een bespreking en een ‘vertaallaboratorium’ ruim aandacht aan. Maar de meeste andere romans, verhalen, novellen komen succesievelijk ook aan bod, inclusief de wat in de vergetelheid geraakte verhalenbundel *De verliefde gevangene*.

Veel meer dan een momentopname kan zo'n aflevering nooit zijn, ook in dit geval niet. Het oeuvre van Nooteboom is, zoals blijkt uit het artikel van Michel Boll, ook op reis gegaan, het aantal vertalingen is met andere woorden snel groeiende en er verschijnen in het buitenland belangwekkende essays over het werk van de auteur, die nu zo langzamerhand wel bevrijd lijkt van het stigma dat alleen een schrijver is van reisverhalen. Eén van die essays, ‘Writing on the Threshold: The Space between the Sign and its Meaning in the Work of Cees Nooteboom’, had ik graag in vertaling in dit nummer opgenomen, maar door tijdsomstandigheden was dat helaas niet meer mogelijk. De schrijfster, Herlinde Spahr, schrijft met distantie en een scherpzinnige analytische pen in meer synthetische zin over Nootebooms oeuvre. ‘Most of Nootebooms work is of an explosive intensity, however light the tone. His is the kind of writing that survives its own death. As a novelist he had punctured the illusions of fiction without giving up on fiction; as a poet he had blown up the bridge of the metaphor, all the while standing firmly upon it.’

Misschien kan over niet al te lange tijd een kritische studie in deze lijn in Nederland gepubliceerd worden. Wellicht kan dit nummer, als voorlopige inventarisatie, dan zijn nut als wat de Duitsers zo treffend 'Materialien-buch' noemen, bewijzen.

Daan Cartens
Een uiterste strengheid tot stilte
Cees Nooteboom over Het gezicht van het oog

In 1959 schreef Adriaan Morriën: ‘De gedichten van Nooteboom maken de indruk in afzondering to zijn geschreven, zonder (...) ruggespraak met de lezer. (...) Nooteboom is in zijn gedichten op een bijna volstrekte wijze alleen en uit een aantal ervan heeft hij ook zichzelf verwijderd.’

Sindsdien is er niets veranderd. De publicatie van een nieuwe gedichtenbundel lijkt soms in een buitengewest van de Nederlandse literatuur plaats to vinden. De eenmaal opgedoken kwalificaties ‘hermetisch’ en ‘maniëristisch’ worden voortdurend herhaald, maar die begrippen hebben al lang geen lading meer. Het zijn vaandels die hoog boven de strenge gedichten van Cees Nooteboom wapperen, gedichten die voor sommigen blijkbaar op een bedrieglijke manier eenvoudig of gemakzuchtig in elkaar gezet zijn. Zo heeft de geslepen NRC-criticus K.L. Poll naar aanleiding van *Aas* (1982) opgemerkt: ‘Hij heeft weinig interessants to zeggen en zegt het op een weinig aantrekkelijke manier.’

In diezelfde kritiek, waarin overigens ook Bernlef flunk berispt werd, formuleert Poll wel de eisen die hij aan een schrijver stelt: ‘hij moet iets bijzonders te vertellen hebben, iets leerzaams, of iets dat de mensen doet glimmen van plezier of verbleken van schrik.’ De gedichten van Nooteboom voldoen daar kennelijk niet aan. Ik denk dat Poll het door hem verlangde niet in de woorden van Nooteboom herkent en dat is een misschien heel wat belangrijker constatering, dan het verder in herinnering roepen van een nu door de dichter ‘menselijk beledigend’ enoemde kritiek.

Cees Nooteboom schrijft ascetische, meditatieve verzen en doet dat op een bij uitstek retorische manier. Dat is in on contreien een betrekkelijk onbekende gewoonte, die meestal negatief wordt uitgeleid. Zijn poëzie verbeeldt weliswaar niet op een directe manier hartstochten, maar is beslist niet ongevoelig. Zijn verzen zijn eerder weerspiegelingen van ideeën, maar houden zich verre van programma's of vastomlijnde theorieën.

Tot taal verharde denkprocessen, misschien is dat wel een sluitende definitie van Nootebooms inmiddels omvangrijke poëtische oeuvre, zij het dat deze definiëring natuurlijk weinig aantrekkelijk is geformuleerd.

Wiel Kusters heeft in een essay in 1978 gewezen op enige verwantschap met Paul Celan, die eenzelfde, weinig gemakzuchtige houding had ten opzichte van zijn gedichten. In 1958 zei hij tijdens een redevoering in Bremen: ‘Poëzie is de poging van iemand die met zijn existentie naar de taal gaat, verwond door de werkelijkheid en op zoek naar de werkelijkheid.’

‘Wie het aanzien/niet breekt/ziet niets’, staat in de dit jaar verschenen bundel *Het gezicht van het oog*, maar met evenveel recht zou er geciteerd kunnen worden uit oudere bundels, zoals deze strofe uit *Het zwarte gedicht*:

> gebroken is het, en nu ken ik me langzaam
> het gesprek van een wond die harder wordt
> het stenen teken dat mij tekent voorgoed.

Cees Nootenboom bij Muzot, foto: Simone Sassen

Geen afspiegeling van een realiteit, maar een werkelijkheid in taal. Poëzie is voor Nooteboom, denk ik, vooral een in het openbaar gevoerde dialoog met zichzelf, waarvan niet de sentimenten gepubliceerd worden, maar de uitersten, de existentiële tegenstellingen die tot die dialoog aanleiding hebben gegeven. In die zin is zijn poëzie autonoom en meditatief.

Zo geformuleerd klinkt dat no al zwaar. Ook de nieuwe bundel bevat geen eenvoudige gedichten, maar is in alle afdelingen toch helder en transparant, ondanks de soms gebeitelde indruk die veel gedichten na eerste lezing achterlaten. Nooteboom zelf vindt *Het gezicht van het oog* een bundel die vooral ‘als geheel’ gelezen moet worden.

Cees Nooteboom woont voor de duur van een jaar, dat weliswaar vaak words onderbroken, in Berlin in een donker, groot huis in de Goethestrasse. Een paar straten verderop huist zijn vriend Armando. 's Middags na een wandeling door de velden bij Lübars in het uiterste noorden van de stad, zegt hij: ‘Dit is met alle tegenstellingen natuurlijk een krankzinnige stad, voordat ik hier heen ging had ik gehoopt nu eens een plek te vinden waar ik een paar jaar zou kunnen leven en werken, maar na een paar maanden ben ik er niet zeker meer van of Berlijn dan de meest geschikte plaats is.’

's Avonds zie ik hem tussen het Berlijnse theaterpubliek verdwijnen, nadat hij met een elegante revérence voor die dag afscheid heeft genomen. Een dichter in zijn tijdelijke oord. We hebben dan al uren gepraat over *Het gezicht van het oog*. Nooteboom onttrekt zich enigszins geamuseerd aan een gebruikelijk vraag-antwoordspel. In zijn algemene monoloog zegt hij veel behartenswaardigs over het wezen van de poëzie voor hem. Ik vat ons gesprek daarom onder enkele steekwoorden samen.

Werkwijze.

Je moet met poëzie een haast hebben. Als je dat goed weet, heb je die ook niet. Poëzie komt in ieder geval bij mij met vlagen. Ik heb geleerd geduldig to zijn. Soms schrijf ik in één van die vlagen vrij veel en dat gaat in mappen en dat laat ik rotten, gisten. Pas veel later kijk ik er weer naar. En soms, zelden, publiceer ik een paar gedichten en dan komt het geheimzinnige moment dat je weet: nu is het een bundel.

Dit keer ging het heel eigenaardig. Er lagen een paar cycli uit verschillende periodes die qua opzet niets met elkaar to maken hadden, maar die toch een eenheid vormden, een *gekartelde* eenheid, al zou ik dat woord niet kunnen verdedigen. Twee, of eigenlijk drie van die series handelen over dichters. De vierde en omvangrijkste reeks gaat over het werk van de *schilder* Miguel Ybañez, maar toch paste die cyclus voor min gevoel in het geheel. In het gedicht ‘Zurbarán’ spreek ik Ybañez toe; wij delen die passie voor deze grootmeester en dan zeg ik:

> Jij bent in mijn land, ik
> in het jouwe. Dat verdubbeld
> traject
> ijkt wat we maken,
> een terugtocht.

Ik woon een deel van het jaar op een Spaans eiland, hij verblijft een paar maanden in Nederland. Die terugtocht is niet letterlijk bedoeld, het is een terugtocht naar de essentie, de basis. De cyclus is een studie, ook over schrijven. Ik moet werkelijk zeggen dat ik met Ybañez een verwante ziel heb gevonden.

Zijn werk is hoogst indrukwekkend, maar dat is het niet alleen, het is ook de man, zijn hele wezen. De manier waarmee hij omgaat met kunst roept iets op bij mij, het is meer dan een snaar die wordt beroerd. Ybañez is een heel aangenaam persoon met een zekere reserve. Ik denk dat het niet zo moeilijk is voor sommige mensen om aangenaam te zijn, maar ik wee van mezelf dat ik ook een reserve heb, een kern die met mijn werk te maken heeft en die niet prijsgegeven wordt, of misschien verborgen blijft. Ik heb die reserve altijd speciaal bewaard voor de poëzie. Het andere werk is meer exterieur, letterlijk ook naar buiten gericht, voor anderen bedoeld. De poëzie vertegenwoordigt het ascetische, meditatieve deel van wat ik doe, al kun je het natuurlijk nooit zo sterk splitsen. Ook in die reisverhalen geef ik daarvan iets prijs, maar met poëzie kun je dichter bij je ziel blijven, wat dat dan ook is.

Het blijft vreemd. Een deel van jezelf, daar heb je die vereenzelvigingsmatch mee, die je aan de ene kant speelt, maar die ook werkelijk een match is voor jezelf. *Iemand is echt in een bepaald opzicht je ander*. Ik heb in deze bundel de cyclus ‘Tekens teen het wit’, een bibliofiele publicatie, niet opgenomen; als je me nu vraagt waarom dan weet ik dat niet. Die cyclus gaat over het witte papier, dat eeuwige cliché dat zich verzet tegen het teken dat erop gezet gaat worden en aan de andere kant heeft het teken zin om zich op dat papier te zetten. De ene keer spreekt het teken, de andere keer het papier. Het is een intrigerend geheel geworden, maar ik kon deze serie niet in *Het gezicht* gebruiken, de bundel is zo ronder, gaver.

Ybañez

Om terug te keren op Ybañez, hij is echt een Spaanse schilder. Ik had zijn schilderijen in Antwerpen gezien, ik had ook gelezen wat hij er zelf over had geschreven, hij schrijft heel goed, en één van zijn kernwoorden was: *transparant* staan. Zo'n formulering je zou het ook *brandend ijs*, of *eenheid in tegendelen* kunnen noemen, bevalt mij enorm. Ik heb goede fotografische reproducties van zijn schilderijen meegenomen naar Menorca, waar ik 's zomers woon. Daar, op die plek, die hier verder niet hoef te romantiseren, ben ik een confrontatie met zin werk aangegaan. De cyclus ‘Het gezicht van het oog’ is zeker niet bedoeld als beschrijving van die schilderijen. Het is een ontrafeling van wat ik als zin wezen beschouw en naar de componenten die ik ook in mezelf meen aan te treffen. Dat gaat gelijk op. Het gaat over hem, over een schilder en over iemand die naar schilderijen kijkt en omdat ik mijn leven grotendeels *kijkend* doorbreng, is het dus een cyclus geworden over *het gezicht*.

Vertalen

Het was me al ens opgevallen hoe vaak ik het woord *gezicht* gebruik in mijn gedichten. Ik werd daar nog eens mee geconfronteerd toen ik in Amerika betrokken werd bij de vertalingen die werden gemaakt van mijn poëzie. Dat vertalen blijkt idioot moeilijk te zijn, al zegt dat

natuurlijk niets over de kwaliteit van die gedichten. Herlinde Spahr, die op mijn werk is gepromoveerd, heeft het in haar dissertatie over de *amfibian thought*, metaforen die tijd met één gedeelte in het ene element en met het andere in het andere element staan en om die theorie te staven heeft ze veel van vooral het oudere werk vertaald. Met Leonard Nathan (zie diens vertaling van Bashō in dit nummer), zelf ook een dichter, ben ik toen aan de slag gegaan in werkelijk uitputtende sessies. Toen viel me op dat mijn werk vol zit met van die rare *double entendres* die vaak niet kunnen worden weer even. Je bent er niet door te denken: ik rijm niet, dus dat is alvast gemakkelijk. Mijn poëzie zit namelijk vol binnenrijmen en klankovereenkomsten, die natuurlijk een retorische werking hebben, maar vertaal die subtiliteiten dan vervolgens. Onbegonnen werk!

Bovendien: leg een Amerikaan het verschil maar eens uit tussen: *Het gezicht op Delft, Die vrouw heeft het tweede gezicht, Da is geen gezicht, Wat een mooi gezicht*, om nog maar te zwijgen over het verschil tussen *inzicht* en *uitzicht*. Die nuances vallen grotendeels we in een andere taal, de woorden willen alle kanten op; wat bij ons gedekt kan worden door dat ene woord en het is vaak echt dat ene woord waar de essentie van het gedicht om draait, al zal niet iedereen die mij leest zich daarvan bewust zijn.

Ik heb die obsessie altijd gehad. Als jongen raakte ik op het gymnasium gefascineerd toen ik hoorde dat het woord *doelwit* te maken heeft met zien. Het wit uit dat woord heeft dezelfde stam als het wit in *video* en is afkomstig van de aoristus-vorm van het Griekse *horao* (zien, kijken). Als ik in verband met het oog een reeks maak met als gegevenheden *doelwit-roos-jager*, dan is dat voor mij een logische suite. Misschien is die voor anderen niet navoelbaar, maar zoiets geeft mij veel voldoening. Dat is allemaal niet in een vertaling onder te brengen, maar het belang van vertalingen voor mij is toch dat je met die eigenaardigheden van je eigen werk wordt geconfronteerd, waar je je nooit zo van bewust bent geweest.

hij blijft
in die waaiers van avond
het voortdurend kijken
benoemen,

doelwit, roos,
het zachtegezang van de jager

de litanie van het oog.

Thematiek

In *Philip en de anderen* is Philip al een observator. Mijn leven bestaat uit reizen kijken en dat vervolgens verwoorden in beelden. Het is een wezenstrek. Ik heb de afgelopen jaren ook vaak gepoogd schilderijen in proza te beschrijven (zie het artikel van Pieter de Nijs in dit nummer), ik heb van kijken, zou je kunnen zeggen mijn specialisme gemaakt. Maar het proza, dat is natuurlijk de praktijk, en het andere, dat is de filosofie. De poëzie die ik erover schrijf, dat is een meditatie over wat zien is, wat het oog impliceert, wat het verschil is tussen het

gezicht en het geziene, in dit geval dus de schilderijen van Ybañez en vanzelfsprekend de hele filosofie die daarachter zit, zonder dat de gedichten in een paragrafisch systeem ontaarden.

Ben je zo bezig, dan komt er van alles op je weg. Je leest over dingen die je intrigeren. Ik heb voor deze bundel veel gelezen over de betekenis van het oog in verschillende culturen en de verleiding is dan groot om daar van alles mee te doen. De zon is een oog, de maan ook. Je hebt het oog van de bron, een pauweoog, maar ook een driehoek met een oog erin. In het Taoïsme hebben de wijzen een vierkant oog en in sommige culturen hadden de helden een lang oog. Vrijwel alles in deze bundel *betekent* dus iets, maar ik vind het absoluut niet noodzakelijk dat iedereen dat ook weet, je moet de gedichten onafhankelijk van die kennis kunnen lezen.

Boos oog
dat doodt zonder wapen,
het lange oog van de held
tegen blinde verlangens,
oog zonder zicht van de ziener
die het noodlot aanzegt,
vespers vol grimmige
schimmen, responsorium
van het geweld.

Cees Nooteboom bij Muzot, foto: Simone Sassen

Ik heb fysiek altijd een gecompliceerde relatie gehad met ogen. Het is een heel belangrijk element in mijn leven. Als ik iemand zie met een bloeddoorlopen oog dan breng ik als vanzelf, zo heb ik geconstateerd, mijn hand naar m'n oog. Lees ik iets over het uitdrukken van ogen, of dat verhaal over die Joegoslavische fascist uit de oorlog die een emmer met ogen had, dan gaat zoiets door mijn hele systeem. Tja, castratieangst zegt men dan, en dat is natuurlijk mooi om te weten, maar je schiet er niet zoveel mee op. Ik heb ook een fascinatie voor blinden, dus zeker voor iemand als Borges, die ik al heel lang lees. Prachtig is die contradictie van de blinde *ziener* Tiresias. Toch heb ik gemerkt dat het niet zo eenvoudig ligt. Wanneer ga je te ver met wat je schrijft? Tijdens het corrigeren van de drukproeven, stuitte ik op de regel 'de taaie gelatine' en toen dacht ik: kan dat wel, is dat niet erg onsmakelijk? Ik weet niet hoe je een oog, het fysieke object althans, anders moet beschrijven, het lijkt op die rare stukken die je ziet als je kalfskop eet, het is geen vet en ook geen spek. Direct

daarna zag ik in Londen *King Lear*, een vreselijke ouderwetse voorstelling, waaruit ik ben weggelopen, maar ik had wel de tekst gekocht die ik merkwaardig genoeg niet kende en kwam tot mijn ontzetting toen ineens de uitroep: 'out vile gely' tegen als dat oog wordtuitgerukt. Shakespeare kon dat makkelijk doen, vergelijkingen al deze waren in die dagen gebruikelijk. Dat is wel eens jaloersmakend.

Binnen de glazen koepel
van glas dat een glas is,
de taaie gelatine
van inzicht en uitzicht
zien zij zichzelf,
een weerkaatsing, teruggebracht
tot een oog.

De bundel

Soms moet je, ook voor poëzie, op een spoor worden gezet. Iemand vroeg me gedichten te maken op het thema *Kunst en wetenschap*. Wat moet je dan vervolgens met zo'n abstractie? Tijdens mijn reizen heb ik altijd wel een klassieke dichter bij me en ik had op dat moment net Lucretius gelezen. Er zijn mensen die én kunstenaar én wetenschapper waren; Lucretius was daar natuurlijk een goed voorbeeld van en veel later Da Vinci, die een baarmoeder doorsneed en dat beeldschoon weergaf, maar ook iets trachtte te doorgronden van wat een en wetenschappelijk proces is. Uiteindelijk heeft dat de reeks 'De dichter en de dingen' opgeleverd.

Met 'Bashō' ging het anders. Ik zou met Sjoerd Bakker naar Japan gaan, dat hadden we eerder gedaan (en resulteerde toen in de novelle *Mokusei!*, DC) maar we maakten nu eerst een reis door Birma. Daarna zouden we gescheiden verder gaan. Hij zou aquarellen maken over de reizen van de zeventiende eeuwse Japanse dichter Bashō en ik zou daar later gedichten bij maken. Die plannen hebben we verwezenlijkt. Ik ben naar het eiland Sado geweest, dat tussen Rusland en Japan ligt, had Bashō bij me en ben op de plaatsen geweest waar hij over had geschreven. Ik heb de sfeer en de geur van het noorden opgesnoven en heb met die indrukken en de gedichten van Bashō zelf de prachtige aquarellen van Sjoerd bekeken, waarvan er één ook op de omslag van de bundel is afgebeeld. De gedichten zijn dus beschrijvingen van die aquarellen, maar ook beschrijvingen van het leven van Bashō, zoals ik hem zie en de verwerking van diens poëzie. Wat ik wilde uitdrukken was de achterdocht waarmee de dichter in de wereld staat.

Leo Vroman ken ik al heel lang, hij was getuige bij mijn eerste huwelijk. In 'Brooklyn Responsorium' heb ik jets willen zeggen over die volstrekt unieke mensen daar in New York, die daar soms wel in de heilige lucht lijken to leven, terwijl ze toch alletwee volop in het leven staan, Tineke met haar zorg voor afatische kinderen en Leo vroeger met zijn laboratorium. Toch hebben zij hun eigen, ijle wereld geschapen.

Angst ook, dat er onder jouw zesde
geen verdieping meer is en ik niet zweef
maar ontbreek.

We kennen elkaar goed, zijn vertrouwd met elkaar, maar als ik bij hen ben, denk ik aan min povere zelf en weet dat zij echt *anderen* zijn. Het gedicht is een reactie op een reel van Leo, die mijn vers ook weer heeft beantwoord. Zo is dus een echt ‘responsorium’ ontstaan.

Dichters

In *Het gezicht van het oog* zit ook een heel klein beetje een Arabiserende tendens. Het Mohammedaanse aspect van de Spaanse cultuur is zeer intrigerend. Daarom citeer ik ook Senosiáin, een man die in Spanje ook helemaal niet zo bekend is: ‘De opsomming roept deze hevige verlangens naar eenzaamheid op, verdicht ze, maakt ze haast onzichtbaar in het brandende oog van de sufi.’ Het past in deze bundel. Een ander citaat is van de zeer theoretische dichter Guillermo Carnero, een man die ik in Berkeley heb leren kennen en van wie ik nu gedichten vertaal. Het is schitterende, zeer gecompliceerde poëzie: ‘en toen al had de gong van je woordenschat je ogen verdoofd.’ Dat bedoel ik nu als ik ze dat je leest wat je intrigeert, deze mensen figureren niet alleen in mijn bundel, ze horen er in thuis.

Ik ben een enorme bewonderaar van Wallace Stevens. In Amerika kocht ik de meest recente boeken over hem, allemaal heel interessant, maar onlangs stuitte ik op de Italiaanse vertaling. Ik wist helemaal niet dat hij zelf zoveel had gezegd over *The man with the blue guitar*. Hij heeft dat gedaan tegenover zijn Italiaanse vertaler, het was de totale demystificatie van Stevens om die man te helpen en het een en ander uit te leggen. Het was fascinerend, ook voor mij, maar ik vind het niet erg om gedichten te lezen die gedeeltelijk versluierd zijn voor mij. Poëzie moet een geheimzinnige werking hebben, die moet er wel zijn. Sommige gedichten in *Het gezicht* zullen duister zijn voor sommigen. Toch heb ik ze niet bedoeld als cryptogrammen.

> Ziende steen die kan bloeden,
> diamant met een bloem en een leerling,
> vlies, bal, net, lid,
> speeltuig voor zielen.

Ja, die leerling dat is dan natuurlijk een pupil en zo zijn er wel meer direct oplosbare formuleringen. Toch gaat het daar uiteindelijk niet om.

Het gezicht van het oog is geschreven vanuit mijn systeem, maar ik hoop dat het taal*ding* met de hele lading die erbij hoort als geheel bij een lezer binnendringt. En dan kan het zijn dat er een mening wordt overgebracht die in het andere interieur een tegengestelde uitwerking heeft dan op mij, als ik de gedichten nu herlees.

Voor mij zijn de dingen altijd duidelijker, of transparanter geworden nadat ik erover had geschreven. Zo'n bundel als *Het gezicht van het oog* is ook een bevrijding. Ik doe nu geen concessies meer, ik ben alleen met mezelf.

Zurbarán

> Je brief heb ik verloren.
> Je sprak er in over zwart,
> een gemartelde heilige,
> omgekeerd op een kruis,
> een Spaans visioen.

Jij bent in mijn land, ik
in het jouwe. Dat verdubbeld
traject
ijkt wat we maken,
een terugtocht.

In dat zwart
heerst zo'n woede om het weten,
het heeft spionnen van blauw
en goud
achter het pantser
van verbeelde stof.

Een zelfde weg naar het wit,
een uiterste strengheid
tot stilte.

En daarna niets.

Albert Witteveen
Het oog van de poëzie
Over Het gezicht van het oog

Subtiele aantrekkingskracht gaat gepaard met een stugge eigenzinnigheid. De poëzie van Cees Nooteboom onderhoudt precaire contacten met de buitenwereld. Daarbij kan besloten bezinning zich met uitzinnige beschrijving verenigen. Ogenschijnlijk streeft deze poëzie met haar verstrengeling van tegenstrijdigheden een op zichzelf staande eenheid na; de gedichten laten echter een opengewerkt spoor zien van diepere gronden in mens en wereld. Het dichten van Cees Nooteboom is een verkenning van de mogelijkheden die taal en zintuiglijke werkelijkheid elkaar bieden.

Zo is de poëziebundel *Aas* (1982) eigenlijk één lang gedicht waarin zich een ontwikkeling aftekent die zoekt naar de innerlijke verbondenheid van de 'dingen'. Via een mystieke beleving (zonder een god) die trekken vertoont van het Zen-boeddhisme, komt een anarchistisch-vrije levenshouding aan het licht. De poëzie die hieruit resulteert, kent een sterke, zelfbewuste vitaliteit. In het openingsgedicht vormen dichter en gedicht nog een tegenstelling die alleen bij toeval overbrugd kan worden. De dichter staat te wachten, de gedichten dwalen rond

> en verwachten het aas van hun volmaakte,
> gesloten, gedichte, gemaakte
> en onaantastbare
>
> vorm.
> ('Aas', r. 18-21)

Het substantief 'aas' vertegenwoordigt een geïdealiseerde, statische perfectie. Vergelijk daarmee de vrije dynamiek van de werkwoordsvorm 'aas' in het slotgedicht. Het woord is hetzelfde, maar de werking verschilt aanzienlijk. De eerste reels van dit slotgedicht geven de ontwikkeling al aan:

> De eenmalige pracht onderkomen, de gedachte
> in dromen gescheurd en geschonden,
> zo trekken we dansend langs de verkleurende fresco's
> zonder ooit meester of knecht.
> ('Vriend', r. 1-4)

Het streven naar perfectie is het najagen van een illusie, die als droom misschien onderdak biedt maar als hoogst haalbare kaart 'vervallen' is ('onderkomen' is in deze constructie een door Van Dale als 'Zuidnederlands' aangemerkte werkwoordsvorm). Dichten is een proces van elkaar wederzijds beïnvloedende elementen. De dichter gaat te werk in koele baldadigheid, want bewust a-rationeel, genietend van de vrije subjectiviteit, van het onlogische kunnen. In deze poëzie wordt het jagen zelf het beoogde doel: 'aas' als substantief met de innerlijke lenigheid van een werkwoord. Na de extatische hoogte van het gedicht 'Fuji' richt het slotgedicht zich op de de alledaagse werkelijkheid en de 'langzaamste bladzij' poëzie met een sterk bewustzijn van de eigen kracht.

De bundel *Aas* is vooral toegespitst op de dynamiek van het dichtproces en - daarmee samenhangend - op het gemeenschappelijke in de 'dingen' van de wereld, waarmee de innerlijke beleving in contact kan komen. De nieuwe bundel, *Het gezicht van het oog* (1989), verlegt het accent naar de weerbarstige individualiteit die hen

evenzeer kenmerkt. In de bundel *Aas* stellen berg, struik, boom, etcetera in de innerlijke (mystieke) beleving een universele waarde voor; een voorstel dat gerelativeerd wordt door het belang van de actueel aanwezige levensvorm. *Het gezicht van het oog* zoekt de innerlijke waarde juist in het zichtbare: het materiële en het persoonlijke zijn van belang omdat ze zich onderscheiden, en in het onderscheid iets te raden geven van de gemeenschappelijke gronden. Een accentverschuiving die de intensiteit van de poezie verscherpt.

De hoed van Bashō

Wat allereerst aan *Het gezicht van het oog* opvalt, is dat de gedichten verbonden met een bepaalde dichter of kunstenaar en diens verwante visie. Het personale aandeel, de individuele beleving: zij vormen het tegenwicht voor de universele bestaansgrond waarnaar wordt uitgekeken. Deze neigt uit zichzelf naar anonieme abstractie. Van de Japanse

dichter Bashō, de Romeinse dichter-filosoof Lucretius, de Spaanse schilder Miguel Ybañez, de Nederlandse dichter Leo Vroman gaat een vormende invloed uit. Zij bieden een aanknopingspunt, een verwante visie, een aanleiding tot reageren. Deze personen markeren de weg die het dichten van Cees Nooteboom volt. Anderzijds verdoezelen ze juist zijn aanwezigheid in de poëzie, vormen ze het masker waarachter de maker zijn werk doet.

Cees Nooteboom en zijn peetdochter Duria Lorda y Vidal, foto: Eddy Posthuma de Boer

De vier gedichten over Bashō zeggen iets over zijn leven en zijn dichten, wat het is te dichten. Is hier sprake van een sterke verwantschap, of zeggen deze gedichten meer over Nooteboom dan over Bashō?

> Altijd de kus van het oog vertaald in de dwang van woorden.
> Zeventien het heilig getal waarin de verschijning bestemd wordt.
> ('Bashō', r. 7-8)

Beide mogelijkheden zijn waar. De verwantschap tussen Nooteboom en Bashō is er, maar evenzeer staat Nootebooms visie voorop. Het oog, de visuele waarneming: de bundel staat er bol van. En de dichtvorm is ook niet die van de haiku, al kent de regel waarin naar de haiku verwezen wordt, zelf wel degelijk zeventien lettergrepen. In deze gedichten treedt een verstrengeling op in de ervaring van Bashö en Nooteboom. De diepere motieven zijn eender. De cursieve regels zijn vertaald uit het werk van Bashō, maar dicht verweven in de poëzie van Nooteboom (bijvoorbeeld ook te associeren met 'Brooklyn Responsorium'):

> 'Nergens in dit heelal heb ik een vaste woonplaats' ('III', 1)
> 'Nog even en je ziet de kersebloesems van Yoshino.' ('III', 5)
> 'De zon die verongelukt in de bek van het
> paard.' ('IV', 3)
> 'Ook ik ben verleid door de wind die de wolken laat drijven.' ('Bashō IV', r. 11)

Geen vaste woonplaats maar het gedicht waarin het extatische ogenblik 'voor altijd voorgoed voorbij' is. Verwondering en verlangen (Yoshino is een plaats die Bashō tijdens zijn reizen heeft bezocht) zijn in de alledaagse dingen de aansporing tot het dichten. Poëzie maakt van het voorbije voorval stenen 'die glanzen en pijn doen'. Geen zoete mélancholie of doffe berusting, maar een dieper inzicht

ademt als een aroma uit de dichtvorm. Verlokkelijk mooi, maar pijnlijk in de harde waarheid van het voorbijgaan.

Bashō en Nooteboom kennen een gemeenschappelijke motivering tot het dichten. Bashō is afwisselend als 'jij' en als 'hij' aanwezig. Alleen in het laatste gedicht wordt de lezer geïntroduceerd, die enerzijds de werkelijkheid waarneemt en anderzijds de gedichten leest. Daarnaast wordt Bashō getypeerd in enkele individuele kenmerken: details als zijn reizen, zijn hoed, de oude kleren concentreren de spanning van wat het is zo'n 'absoluut' dichter te zijn, op zijn persoon.

De alfabetische ziel

De tweede afdeling draagt de titel 'De dichter en de dingen'. De zes gedichten zijn gebaseerd op het werk van Lucretius. In zijn leerdicht (*De rerum natura*: *Over de natuur der dingen*) wordt de filosofie van het Epicurisme uiteengezet. Van de persoon Lucretius is weinig bekend, Nooteboom zoekt echter naar wat hem tenminste als dichter typeert.

> Dat je dat zag en het zei
> In je zesvoetige golfslag van woorden,
>
> Dat was het wonder.
> ('Spiegel, bespiegel', r. 14-16)

De visuele waarneming en de vormende vertaling naar woorden zijn kenmerkend voor het dichten. Lucretius is inderdaad beroemd geweest om zijn aanschouwelijke beschrijving van verschijnselen, zowel de zichtbare als die aan het blote oog onttrokken zijn.

In zijn materialistische visie kan er voor Lucretius geen twijfel over bestaan wat er bij de dood met de ziel gebeurt. Dit uiterst vluchtige element zal zich, niet langer in een lichaam bijeengehouden, onmiddellijk ontbinden, als water vervloeien. Nooteboom voegt de beeldende dichter-filosoof een heel mooie analogie toe:

> Zo brak jij de vaas die je was
> Met de hand die je boek schreef, en
> Je ziel vloeide weg
> Tot waar ik hem kan lezen.
> ('Tweeheid', r. 11-14)

De dichtvorm vangt de vervluchtende ziel op. Blijkbaar kan de taal de zintuiglijke werkelijkheid verrijken: taal kan niet rechtstreeks een weergave zijn, maar kan een spoor van het vluchtige behouden. Het afwezige is aanwezig als iets dat er geweest is, of er kan zijn.

In het Epicurisme blijven god en metafysica buiten beschouwing. De materiële werkelijkheid vormt de enige weg tot kennis. Zo is Lucretius verwonderd over de samenstelling van de dingen. Een grote diversiteit is bereikt door een steeds wisselende combinatie van een beperkt aantal materiedeeltjes (atomen). De kosmos is een constructie die te vergelijken is met de taal; een beperkt alfabet kan onnoemelijk veel woorden vormen. Dit moet het punt zijn waarop Nooteboom zich door Lucretius aangesproken voelt. Het gedicht is geen toevallige samenhang, het kent bewuste ingrepen van de maker en laat iets merken van zijn subjectieve persoonlijkheid ('Lucretius'). Taal en zintuiglijke werkelijkheid zijn geen losstaande

systemen: in de poëzie kunnen ze op elkaar inwerken. Poëzie is geen louter verbale schoonheid, zij laat wel degelijk iets zien van wat er in de wereld speelt ('Het aardse gerecht').

Op een subtiele manier wijst ook het slotgedicht van de bundel, het gedicht 'Weg' dat de vijfde afdeling vormt, in deze richting. Het is een gedicht van vroeger datum, gemaakt bij een foto van Eddy Posthuma de Boer. Vermoedelijk hoorde het thuis in de serie natuurgedichten op Hierro (in de bundel *Aas*) waar de dichter in zijn innerlijke (mystieke) beleving wordt toegesproken door wat er leeft: bier de weg. Tevens is de ik een gedicht dat zich aan de lezer blootgeeft. Door de grote mate van abstractie (het is een kale weg in een woestijnlandschap) doet het gedicht zich als een tautologisch woordspel voor.

Maar door de samenhang binnen de bundel valt er wel degelijk een spanningsveld tussen poëzie en werkelijkheid te achterhalen. Vergelijk gedicht 3 in de reeks 'Wat er te zien was':

> Jouw pijl
> schiet voorbij maar komt nooit aan. (r. 6-7)
>
> Terwijl jij naar ons kijkt zijn wij alweer
> weg (r. 21)

Om het vluchtige vast houden als iets wat verdwenen is: ga deze weg, ga de weg van het dichten. Desondanks blijft gelden: 'weg is

weg'. Poëzie kan geen aanspraak maken op een absolute geldigheid in de werkelijkheid. Het onbereikbare blijft onbereikbaar. Het gedicht kan slechts binnen de eigen grenzen een andere dimensie aanwezig maken, al is het maar in de vorm van een spoor, van een weg die het weg zijn laat zien.

En toch breekt het gedicht deze interpretatie ook weer af. In de uiterst sobere vormgeving wil het geen illusies wekken. Het is alleen maar een weg, een kale weg. Bij alle verwondering en alle verlangen domineert hier de droge onverzettelijkheid. Aan het slot van de bundel draait de poëzie zich bewust terug in zichzelf, en bevestit de eigen waarde als belevingsvorm. De individuele status wordt verder nog versterkt doordat het gedicht in zijn eentje een afdeling vormt.

Het verstorende oog

Heel anders is de afdeling 'Het gezicht van het oog'. Een spektakel van zevenentwintig gedichten is nog weer onderverdeeld in groepen van verschillende omvang. Er is een grote diversiteit in vormgeving, al lopen de gedichten per onderafdeling wel langs overeenkomstige lijnen. Deze afdeling bevat de hoofdmoot van de gedichten, en heeft als enige ook een aantal motto's, die in de sfeer van mystiek en natuurbeleving liggen. De gedichten zijn gebaseerd op een samenwerking met de Spaanse schilder Miguel Ybañez. De intenties zijn misschien op elkaar afgestemd, de uitwerking heeft natuurlijk in verschillende media plaatsgevonden. Er is geen rechtstreeks verband te leggen, maar zowel de non-figuratieve schilderijen (in een aparte uitgave gereproduceerd) als de gedichten kennen een geladen atmosfeer waarin de ontregelde waarneming een niet te achterhalen gebeuren doet vermoeden.

Er is al gewezen op de mystieke grondslag van Nootebooms poëzie. Daarbij is het oog van centraal belang, als de glazen draaideur van een Romeins hotel in *Een lied van schijn en wezen* (1981). Enerzijds is het de toegang tot de waarneembare werkelijkheid, anderzijds ziet het innerlijk oog de 'binnenkant' van de dingen, kan het vanuit een innerlijke beleving daarvan iets weten, zich daarvan een beeld vormen. Deze verbeelding berust op een mystiek geaarde waarneming. De levenskern van de dingen, de 'binnenkant' van het onbekende, is toegankelijk via de eigen 'binnenkant' (het andere, het onbewuste, etcetera) van de dichter. De binnenwaartse gerichtheid maakt het onbekende zichtbaar.

Het bedrog van het zien 1

Oefening in rechtzinnigheid
   tegen het bedrog
van het zien.
   De heilige met de leeuw
en de schedel
   is geen zanger.
   Wie het aanzien
niet breekt.
   ziet niets.
Wie niet
   de beschouwing
volvoert
   herhaalt het geziene,
legt een ei in het nest

van de duif,
zoals de natuur doet.
Ik ben geen natuur,
mijn gerafeld staketsel
heeft geen wet
dan die ik heb gevonden.

Deze poëzie beoogt niet een herhaling van het geziene, een directe weergave van de zintuiglijke werkelijkheid. Zij wil de beschouwing volvoeren (tot een volledige kennis komen) door met het 'innerlijk oog' te zien. Daarvoor moet het aanzien van de dingen, zoals zij zich in eerste instantie voordoen, gebroken worden. Dit gebeurt vanuit de subjectieve beleving van de dichter. Het gedicht wil niet primair aantrekkelijk zijn, het is een 'gerafeld staketsel' dat zijn vormen ontleent aan innerlijke noodzaak (het zinsverloop is hier wel op zeer strenge wijze doorbroken!).

Deze omzetting van zintuiglijk waarneembare vorm naar een weergave van de innerlijke vorm betekent een inbreuk op de alledaagse ervaring. In die zin is dichten een vorm van geweld. Noties van dood, geweld en pijn komen dan ook regelmatig voor. Het dicht- proces en het gedicht worden getypeerd in termen van 'gemartelde kleuren', 'de spijker door het hart van de lelie', 'moordende engel', 'geschreven als een veld in augustus, geschroeid, verbrand', 'zonder vangnet neergestort', 'boos oog dat doodt zonder wapen', 'responsorium van het geweld', 'een Licht van verterende bliksem'.

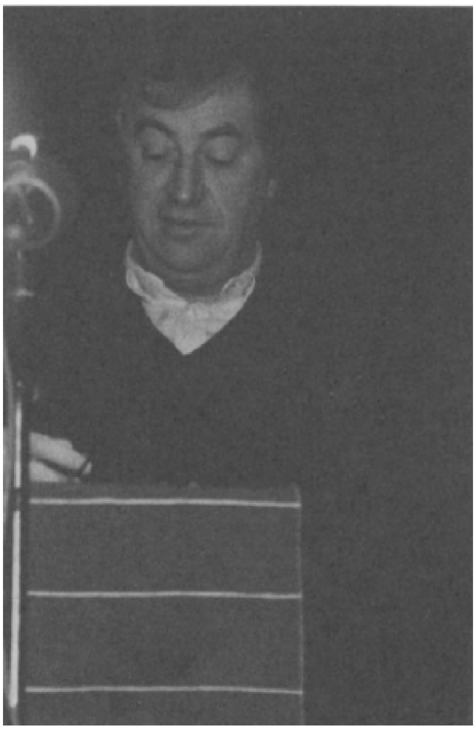
Dit dichtgeweld is voor de lezer alleen in het gedicht te ervaren. De woorden laten schrille

contrasten en ruwe bewegingen zien. Bovendien geven ze geen volledig beeld van wat er gebeurt: het zijn woorden met ook weer hun eigen weerstand. Ze geven in ontregelde staat een vermoeden van wat er gebeurd is, van de innerlijke beleving van de dichter, van zijn verstoring van de alledaagse oppervlakte. Uiteindelijk is het in het dichten daarom te doen, om in de woorden zo'n vermoeden los te maken. Uiteindelijk is het dichten zelf die verstoring.

Hier vertoont zich de dubbelzinnigheid van de titel van deze afdeling die ook de titel van de gehele bundel is. De dubbele werking van het oog is al genoemd: het oog kan naar buiten en naar binnen kijken.

Het gezicht is:

* het vermogen te zien,
* het uitzicht, de ruimte die het oog kan overzien
* het gelaat, het aangezicht.



Cees Nooteboom, Pepijn Theater, Den Haag, november 1982, foto: Walter Bloem

De eerste twee betekenissen duiden op de werking van het oog. De laatste betekenis geeft een hoedanigheid aan. Het oog manifesteert zich in de poëzie, het gedicht vormt zijn aangezicht. Wat het oog ziet, wordt alleen zichtbaar in het dichten. De betekenissen vallen samen: het uitzicht (buiten en binnen) is het aangezicht is het vermogen te zien. Daarmee wordt het dichten, met zijn eigen mogelijkheden en beperkingen, de voorwaarde voor het zien. Het zien vormt zich in het dichten.

Zand in de raderen

Het zien vormt zich in het dichten, maar hoewel dit proces een creatie betekent kan het gepaard gaan met een gevoel van verlies. Het dichten legt het zien, de innerlijke beleving, een nieuwe discipline op. Enerzijds kan die beleving daardoor een waste worm aannemen, anderzijds is er een afstand.

Eerste gezicht

Aangeland bij een kust van schepen en piramides,
zagen zij op een altaar een oog.
Zij telden de stappen in het zand,
de sporen van slangen en meeuwen
om daar het raadsel te vinden
van hun onachterhaalbare duur.

Nacht kwam in zijn gewone verschijning.
Zij hoorden het geritsel van spreuken of palmen.
Het oog op het altaar was zo groot als een schedel,
en later zo groot als een schip.

Zij moesten alleen nog vertrekken.
Zij keken voor het laatst naar de dans
van de vlammen, de golven, de sterren,
en verdronken in hun mantels van zand.

Het oog groeit in omvang tot een schedel en verder tot het een schip is, een voertuig, een gedicht. Het geritsel kan van spreuken of palmen afkomstig zijn: er is sprake van een niemandsland tussen de natuurlijke wereld en de wereld van de taal. Het verdrinken duidt op de overgang van de ene naar de andere wereld, met de mantels van zand als spoor, als voetstap van het afwezige.

In eerste instantie lijkt het gedicht een visio-

nair stadium te bevestigen dat aan het dichten voorafgaat. In tweede instantie wijzen de interne structurering en de samenhang met de andere gedichten (met name 'Tweede gezicht') op een maken dat tegelijk zien is. Het gedicht kent een sterk suggestieve beeldvorming met een geraffineerde climax in de vluchtigheid van stappen in het zand, sporen van slangen, sporen van meeuwen. Deze beweging van de climax zet zich voort in het groeiende oog en in de blikverruiming gericht op de dans van de vlammen, van de golven, van de sterren. Zijn grootste kracht vindt het gedicht echter in het doorbreken van de beeldvorming. De lezer verwacht een logische voortgang, namelijk dat ze in het schip vertrekken, maar in plaats daarvan verdrinken ze in het zand. De logische en op conventies berustende motoriek wordt ontregeld. Het beeld wordt afgebroken, enerzijds om de illusie van een irreëel verhaal te doorbreken, anderzijds om de afstand tussen het dichten en het gesuggereerde zien scherper uit te laten komen. De a-rationele manier waarop het gedicht de aandacht op zichzelf vestigt, vergroot de schok. Het gedicht is niet een resultaat van het voorbije zien, het maakt het voorbije zien naspeurbaar. Het spoor dat het gedicht trekt, doet in dat proces een zeer grote intensiteit voelen.

Een dergelijke intensiteit is kenmerkend voor de hele bundel. Zij komt voort uit de botsing tussen taal en werkelijkheid, maar ook komt zij voort uit de gespannen verhouding tussen innerlijke beleving en de terughoudende buitenwereld. Deze verhouding is de drijvende kracht achter 'Brooklyn Responsorium', het gedicht dat de vierde afdeling vormt. Als wisselzang geeft dit gedicht een reactie op het dichten en op de alledaagse persoonlijkheid van Leo Vroman. In de motivering, die op verwondering en verlangen berust, huist een sterke verwantschap, maar verder is ieder toch zijn eigen individu. Het gedicht creëert een Vromaniaanse mengeling van ongemak en sympathie.

Gezien al de uiteenlopende aandachtspunten (waarvan slechts enkele aspecten aan de orde zijn gekomen), biedt deze bundel een uiterst gevarieerde eenheid. Terwijl de bundel *Aas* in de poëzie vooral een ontwikkelingsgang verwoordt die in een bevrijding uitmondt, wordt *Het gezicht van het oog* gekenmerkt door een zoeken naar verbreding. Het gaat er daarbij om de subjectieve ervaring met een kritisch besef te verenigen. De innerlijke verbondenheid die zich in de dingen laat raden, hangt samen met een individuele tegendraadsheid. Vandaar de verschillen in vormgeving wanneer de gedichten zich in een andere richting bewegen.

Deze poëzie wil niet door het opvoeren van een hapklare beeldenwereld het gevoel geven dat de wereld toegankelijker is don zij is. De dynamiek draait in zichzelf terug in een zelf-verterende vorm van terughoudendheid. Toch is Nootebooms gedicht met zo'n zelfstandige eenheid van betekenis en klank dat er geen relaties met de buitenwereld onderhouden worden. Alleen zijn dergelijke relaties niet rechtstreeks te duiden: ze zijn op een ongrijpbare manier in de poëzie aanwezig.

Het belang van *Het gezicht van het oog* ligt echter niet zozeer in het onthullen van een of andere diepere werkelijkheid. Het ligt vooral in het bewust maken van de menselijke ervaring van die werkelijkheid. Taal en waarneming die door conventies zijn voorgevormd, staan een directe beleving in de weg. De wrijving tussen de systemen van taal en van de waarneming van de werkelijkheid heeft een ruwende werking. *Het gezicht van het oog* kent een brede variatie, maar ontleent aan die wrijving vooral de geconcentreerde intensiteit. Deze poëzie is bij vlagen ontroerend, mooi als een Spaanse dans, en bij vlagen verontrustend als een

..... vuur dat

Opsprong, losbrak, rondrende als
Een dolgeworden wolf, schreeuwend en
Bijtend naar nesten en spinrag.
('Vuur', r. 6-9)

Om zich been zoekend, forceert deze poëzie een nieuwe beleving. Daarin vindt het dichten van Cees Nooteboom zijn bekoring en zijn onverzettelijke zeggingskracht.

Cees Nooteboom
Bashō

De cyclus Bashō, die werd opgenomen in *Het gezicht van het oog*, verscheen eerder in Raster 40 (1986-1987). Vergelijking leert dat alleen in het eerste gedicht de op twee na laatste regel aanvankelijk langer was: ‘In een marmer getij de glans van geslepen fossielen’. In de bundel koos Cees Nooteboom voor de variant: ‘In een marmer getij de geslepen fossielen.’

De Duitse vertaling van Erwin Peeters verscheen in het literaire tijdschrift Akzente (Heft 3, juni 1988), dat onder redactie staat van Michael Krüger. Krijger is een van de meest inspirerende personen in de Duitse literaire wereld. Uitgever, vertaler (o.a. van de poëzie van Cesar Pavese), prozaïst (in vertaling verschenen bij De Bezige Bij zijn voortreffelijke moderne zedenschetsen *Wat te doen?, Waarom Peking?* en *Hoezo ik?*) en dichter (dit jaar kwam *Idyllen und Illusionen, Tagebuchgedichte* uit).

De Engelse vertaling werd in samenwerking met de dichter gemaakt door de Amerikaanse poëet Leonard Nathan, die in 1988 optrad tijdens Poetry International. Dit najaar verschijnt in vertaling van Nooteboom Nathans bundel *De meester van het winterlandschap*.

Interessanter dan deze bibliografische gegevens is een vergelijking tussen het orgineel en de beide vertalingen. Opmerkelijk is dat zowel Nathan als Peeters zeer dicht bij de Nederlandse versie blijven, ook in metrisch opzicht. *Bashō* is zeker geen voorbeeld van ‘de poëtische poëzie’, zoals Nooteboom dat zelf in het tweede gedicht noemt, integendeel: de verzen lijken haast op stellingen of wetten door de kracht van de formulering. Ze verbeelden eerder een manier van leven, een staat van zijn, dan dat ze een beschrijving geven van een exotisch dichterschap. In Nootebooms poëzie winnen de zelfstandige naamwoorden het altijd van de adjectieven. In dit geval heeft dat de nooit eenvoudige taak van een vertaler misschien wat verlicht.

Daan Cartens

Bashō I

Oude man tussen het riet achterdocht van de dichter.
Hij gaat op weg naar het Noorden hij maakt een boek met zijn ogen.
Hij schrijft zichzelf op het water hij is zijn meester verloren.
Liefde alleen in de dingen uit wolken en winden gesneden.
Dit is zijn roeping zijn vrienden bezoeken tot afscheid.
Schedels en lippen vergaren onder wuivende luchten.
Altijd de kus van het oog vertaald in de dwang van de woorden.
Zeventien het heilig getal waarin de verschijning bestemd wordt.
Het voorbije verteren bevriest zo versteend als een vlinder.
In een marmer getij de geslepen fossielen.
Hier kwam de dichter voorbij op zijn reis naar het Noorden.
Hier kwam de dichter voor altijd voorgoed voorbij.

Bashō I

Old man in the middle of reeds suspicion of the poet.
He goes his way to the North he composes a book with his eyes.
He writes himself on the water he has lost his master.
Love only in the things cut out of clouds and winds.
This is his calling to visit friends as a farewell.
To gather skulls and lips under swaying skies.
Always the eye's kiss translated into the fit of words.
Seventeen the holy number in which the apparition is sealed.
Time consumed to a butterfly frozen in stone.
In a tide of marble the sheen of cut fossils.
Here the poet passed on his way to the North.
Here the poet passes forever in a past without end.

Bashō I

Alter Mann inmitten des Rieds Argwohn des Dichters.
Er bricht auf nach Norden er macht ein Buch mit den Augen.
Er schreibt sich selbst auf dem Wasser er hat seinen Meister verloren.
Liebe allein in den Dingen aus Wolken und Winden geschnitten.
Dies ist reine Berufung die Freunde zum Abschied besuchen.
Schädel und Lippen zu sammeln unter winkenden Lüften.
Immer der Kuß des Auges übersetzt im Zwange der Worte.
Siebzehn die heilige Zahl darin die Erscheinung bestimmt wird.
Das vergang'ne Verzehren erfriert so versteint wie ein Falter.
In marmornen Gezeiten die geschliffenen Fossilien.
Hier kam der Dichter vorbei auf seiner Reise nach Norden.
Hier kam der Dichter endgültig vorbei.

Bashō II

Wij kennen de poëtische poëzie de gemene gevaren
Van maanziek en zangstem. Gebalsemde lucht is het,
Tenzij je er stenen van maakt die glanzen en pijn doen.
Jij, oude meester, sleep de stenen
Waar je een lijster mee dood gooit.
Jij sneed uit de wereld een beeld dat je naam draagt.
Zeventien stenen als pijlen een school doodse zangers.
Zie bij het water het spoor van de dichter
Op weg naar het binnenste sneeuwland. Zie hoe het water het uitwist
Hoe de man met de hoed het weer opschrijft
En water en voetstap bewaart, de vergane beweging steeds stilzet,
Zodat wat verdween er nog is als iets dat verdween.

Bashō II

We know the cheap thrills of sweet poesy
And of moonstruck singing. It is embalmed air,
Unless you make stones of it that glitter and give pain.
You, old master, cut the stones
With which you can kill a thrush,
You carved from the world an image that bears your name.
Seventeen stones like arrows a school of silenced singers.
See by the water the trace of the poet
On his way to the inmost snow country. See how the water erases it
How the man with the hat writes it again
Saving water and footstep, always arresting lost motion
So what has vanished remains as something that vanished.

Bashō II

Wir kennen die poetische Poesie die gemeinen Gefahren
Von Mondsucht und Singstimme. Balsamierte Luft ist es,
Sofern du nicht Steine draus machst die glänzen und schmerzen.
Du, alter Meister, schliffest die Steine,
Mit denen man Lerchen erschlägt.
Du schnittest ein Bild aus der Welt, das trägt deinen Namen.
Siebzehn Steine wie Pfeile, eine Schule gesichtsloser Sänger.
Siehe am Wasser die Spuren des Dichters
Auf dem Weg zum inneren Schneeland. Sieh, wie das Wasser sie auswischt,
Wie der Mann mit dem Hut aufs Neue sie hinschreibt
Und Wasser und Fußspur bewahrt, vergang'ne Bewegung stets festsetzt,
So daß, was verschwand, hier noch ist als das, was verschwand.

Bashō III

Nergens in dit heelal heb ik een vaste woonplaats
Schreef hij op zijn hoed van cypressen. De dood nam zijn hoed af,
Dat hoort zo. De zin is gebleven.
Alleen in zijn gedichten kon hij wonen.
Nog even en je ziet de kersebloesems van Yoshino.
Zet je sandalen maar onder de boom, leg je penselen te rusten.
Berg je stok in je hoed, vervaardig het water in regels.
Het licht is van jou, de nacht ook.
Nog even, cypressehoed, en ook jij zult ze zien,
De sneeuw van Yoshino, de ijsmuts van Sado,
Het eiland dat scheepgaat naar Sorēn over grafstenen golven.

Bashō III

On his hat of cypress he wrote: *Nowhere in this universe*
have I found a settled home. Death took his hat off.
As he should. But the line stayed with us.
Only in his poems could he live.
A little time and you see the cherry blossoms of Yoshino.
Set your sandles under the tree, lay your brushes to rest.
Tuck your staff in your hat, fashion the water in lines.
The light is yours, so too is the night.
A littele while, cypress hat, and you too will see them,
The snow of Yoshino, the ice cap of Sado,
The island that embarks for Soren over gravestone waves.

Bashō III

Nirgends im All hab ich eine feste Wohnung
Schrieb er auf seinen Hut von Zypressen. Der Tod zog den Hut,
Wie sich's gehört. Die Worte blieben:
Nur in seinen Gedichten konnte er wohnen.
Noch eben, und du siehst die Kirschenblüten von Yoshino.
Stell deine Sandalen nur unter den Baum, leg deine Pinsel zur Ruh.
Verbirg deinen Stock Mi Hut, mach das Wasser zu Zeilen.
Das Licht ist von dir, die Nacht auch.
Noch eben, Zypressenhut, und auch du wirst sie sehen,
Den Schnee von Yoshino, die Eishaube von Sado,
Die Insel, die fährt nach Sorén Ober steinerne Wellen.

Bashō IV

De dichter is een gemaal door hem wordt het landschap van woorden.
Toch denkt hij net als jij en zien zijn ogen hetzelfde.
De zon die verongelukt in de bek van het paard.
De buitenste tempel van Ise het strand van Narumi.
Hij vaart in het zeil van de rouw hij koerst naar zijn opdracht.
Zijn kaken malen de bloemen tot de voeten van verzen.
De boekhouding van het heelal zoals het zich dagelijks voordoet.
In het Noorden kent hij zichzelf een hoop oude kleren.
Als hij is waar hij nooit meer zal zijn lees jij zijn gedichten:
Hij schilde komkommers en appels hij schildert zijn leven
Ook ik ben verleid door de wind die de wolken laat drijven.

Bashō IV

The poet is a mill that turns the landscape to words.
Yet he thinks like you and his eyes see the same.
The sun that crashes in the mouth of the horse.
The outer temple of Ise the beach of Narumi.
He sails in the canvas of mourning he sets course for his mission.
His jaws grind the blossoms down to the meter of poems.
The account of the cosmos as it presents itself daily.
In the North he knows himself a bundle of old clothes.
When he is where he never can be you still read his poems.
He peeled cucumbers and apples he painted his life
I too am tempted by the wind that allows the clouds to drift.

(vertaald door: Leonard Nathan)

Bashei

Der Dichter ist eine Mühle durch ihn wird die Landschaft zu Worten.
Er denkt genau wie du, seine Augen sehen dasselbe.
Die Sonne, die im Maul des Pferdes verunglückt,
Den sufkeren Tempel von Ise, den Strand von Narumi.
Er fährt im Segel der Trauer, er kunt wie geheißen.
Seine Kiefer zermahlen die Blumen zu Füßen von Versen.
Die Buchhaltung unserer Welt, wie sie sich täglich ergibt.
Im Norden kennt er sich selbst, ein Stoß alter Kleider.
Wenn er ist, wo er weiterhin bleibt, liest du seine Gedichte:
Er schälte Gurken und Äpfel, er zeichnet sein Leben.
Auch ich bin verführt vom Wind, der die Wolken dahintreibt.

(vertaald door: Erwin Peeters)

Kees van 't Hof
‘Het breken van ogen’
Analyse van ‘I Maschi’ uit Aas

De gemaskerde roeiers
kwamen voor hem,
de schaal die niet
mocht breken, de zo dunne schaal
van glanzende aarde
in hun boot.

Zij kenden het
duister waarin hij verkeerde,
zij waren zijn
lot en noodlot.

Hij stond stil, zag
de kraaien op het stenen strand
die altijd de vogels
verjoegen,
zag hoe het web van de spin
sluier werd om de kop van de windvaan,
en hoorde het water.

Oneindig was alles.
Zijn schaduw tussen de omgekeerde boten,
het drijfhout tegen de steiger.
De roeiers streken hun riemen,
meerden, en gingen aan land.

Toen hoorde hij onhoorbaar het breken
van iets dat zo zacht was als ogen,
een gezicht dat hij nooit meer
zou zien.

In 1982 verscheen de bundel *Aas* van Cees Nooteboom. Het titelgedicht is tevens het eerste van een reeks, genaamd ‘Reducties’, waarmee de bundel opent.

Als derde in deze reeks staat het gedicht ‘I Maschi’. De onderstaande analyse en interpretatie betreft dit intrigerende gedicht.

Vorm

Opvallend is de grafische vorm waarin de tekst zich, als gedicht, op de bladzijde manifesteert. Een visueel kenmerk van veel poëzie is het afbreken van de versregel na een bepaald woord, onafhankelijk van de breedte van het papier. Het meestal onregelmatige ‘witpatroon’ rechts van de tekst is dan een visueel signaal dat we met een gedicht te maken hebben.

In het geval van ‘I Maschi’ doet dit verschijnsel zich ook links voor. Er is echter een verschil in patroon. Aan de linkerzijde hebben we namelijk, in tegenstelling tot rechts, te maken met een (grotendeels) regelmatige afwisseling. Er is als het ware sprake van twee kantlijnen. Zo staat het begin van regel drie recht onder dat van regel één, terwijl regel vier weer recht onder regel twee aanvangt. Er zijn op deze regelmaat twee uitzonderingen. Ze komen voor in de laatste twee strofen. Het betreft

daarvan steeds de eerste regels. De slotregel van het gedicht onttrekt zich geheel aan het schema.

De uiterlijke, grafische vorm van de tekst krijgt door de genoemde verschijnselen een zekere nadruk. Een dergelijke nadruk doet zich vaak voor indien poëzie, zoals bijvoorbeeld in de Barok, nauw gerelateerd is aan beeldende kunst.[1.] De uiterlijke vorm hangt dan duidelijk samen met de inhoud; hij geeft er, tot op zekere hoogte, een beeld van. Men kan in dit verband ook denken aan een negentiende eeuws voorbeeld als Mallarmé, die in enkele gedichten een zeer onverwacht gebruik maakt van de typografie, al heeft dit bij hem niet direct met beeldende kunst te maken.

We kunnen ons afvragen of het visuele aspect in dit geval ‘als een integrerend deel van het aangebodep esthetisch object kan worden beschouwd’.[2.] Bij de beantwoording van deze vraag kan de grote liefde voor en kennis van beeldende kunst, die Nooteboom in ander werk heeft getoond, betrokken worden.

Canaletto: 'The returning of the ceremony of the marriage at sea'

Onderwerp

Bij eerste lezing valt het op dat de strofen, behalve de vierde, ieder bestaan uit één zin. In de genoemde uitzonderingsstrofe treffen we niet minder dan drie zinnen aan. Een opvallend fenomeen waarop ik nog terug kom.

Het onderwerp waarmee strofe één begint is 'De gemaskerde roeiers'. Hiermee wordt de gehele eerste regel gevuld. Door deze prominente plaats krijgt dit subject een speciaal accent. In de tweede regel van deze strofe is sprake van een 'hem' waarvoor de genoemde roeiers komen. Deze 'hem' lijkt voorlopig hun psychologisch lijdend voorwerp. (Grammaticaal is 'hem' een deel van een voorzetselbepaling.) De tweede strofe vangt aan met 'Zij', terwijl in de volgende regel een 'hij' figureert, die deel uitmaakt van een lijdend voorwerp. Hiermee is een zekere parallellie aangegeven in het begin van beide strofen: de 'hem/hij' als min of meer lijdend voorwerp, terwijl er ook overeenkomst is in onderwerp. Er is immers geen reden om aan te nemen dat 'Zij' (strofe twee) op iets anders betrekking heeft dan op de in de openingsregel van strofe één genoemde roeiers. Verschil is er echter in de persoonsvormen. Ze 'kwamen' en nog een stap verder (namelijk naar het innerlijk van de 'hem') ze 'kenden'. Zijn situatie is hun met andere woorden niet onbekend.

Pas in strofe vier vinden we opnieuw een meervoudig onderwerp en wel in de derde zin: 'De roeiers'. Gezien de onmiskenbare chronologie in de handeling is er alle reden om aan te nemen dat we hier te maken hebben met de roeiers uit strofe één en twee. De genoemde zin vertelt overigens over het einde van hun bootreis.

De andere strofen hebben (met uitzondering van de vierde) 'hij' als onderwerp. Ze geven de lezer meer informatie over hetgeen deze 'hij' ziet. De plaats van de persoonsvorm 'zag' op het eind van de eerste regel van strofe drie benadrukt dit nog eens.

Binnen de vierde strofe hebben we, behalve met 'De roeiers', te maken met nog twee andere onderwerpen, namelijk 'alles' en 'Zijn schaduw'. Dit laatste subject verwijst direkt naar 'Hij' uit strofe drie, een schaduw is immers onverbrekelijk verbonden met een persoon of ding. Het bezittelijk voornaamwoord kan voor deze stelling (de verwijzing naar 'Hij') mede als bewijs dienen. De plaats in het gedicht dwingt ons ook tot deze conclusie.

De zin 'Oneindig was alles.' vormt een uitzondering op het tot nu toe gevonden patroon. In alle andere tot hiertoe beschouwde samengestelde of enkelvoudige zinnen gaat het eigenlijk steeds om twee subjecten, namelijk 'De roeiers' of 'Hij'. De plaatsing aan het begin van een strofe en het wit dat er daardoor aan vooraf gaat, benadrukken het belang van de genoemde zin.

Ondanks de prominente plaats van de roeiers meteen aan het begin van het gedicht, blijkt dat er meer zinnen zijn met 'hij' als onderwerp dan met 'de roeiers'. Om precies te zijn gaat het om één zin meer, als we 'Zijn schaduw' mee rekenen. Deze 'hij' zet ook de toon voor de laatste strofe die de 'ontknoping' brengt. Ten aanzien van de roeiers kunnen we een chronologie van handeling vaststellen: aankomen, riemen strijken, afmeren en aan land gaan. In de eerder genoemde zin 'Oneindig was alles' wordt de voortgang van de tij echter opgeheven. Omdat 'het verhaal' over de roeiers in dezelfde strofe verder gaat, lijkt die tijdloosheid minder voor hen te gelden, dan voor de 'hij'. Hij wordt er dan door bepaald. Misschien vat de regel 'Oneindig was alles.' de beelden samen die hij ziet in strofe drie; misschien is er sprake van een inwendig schouwen. Ik kom op deze kwestie nog terug. Samenvattend: Er is sprake van 'roeiers' die voor een 'hij' komen. Met deze 'hij' wordt oneindigheid nadrukkelijk in verband gebracht.

Inhoud

Ik ga nu dieper in op de inhoud van het gedicht. Het beeld waarmee de eerste strofe begint (gemaskerde roeiers), heeft verschillende connotaties. Men kan bijvoorbeeld denken aan 'onherkenbare roeiers'. Als we echter naar de titel kijken (=Italiaans), worden we in een bepaalde richting gestuurd. Bij de achttiende-eeuwse Venetiaanse schilders als Pietro Longhi, Domenico Tiepolo en Canaletto komen veel gemaskerde figuren voor. Het gemaskerd zijn beantwoordde aan een bepaalde mode, het maakte als het ware deel uit van de kleding. Op het beroemde schilderij van Canaletto, dat de terugkeer van de jaarlijkse tocht van de Doge naar de Adriatische Zee tot onderwerp heeft[3.], zijn op de voorgrond twee opvallende, gemaskerde figuren in een gondel zichtbaar. Op een ander, bijna even bekend doek van Longhi, zien we hoe een aantal roeiers is opgestaan in hun boot, terwijl de voorste een boog spant. Het gaat om een eendenjacht.[4.] Hoewel de jagers niet gemaskerd zijn[5.], heeft de afbeelding een bijzondere sfeer, door de geheimzinnigheid en het landschap, dat verte en oneindigheid suggereert. Mijn hypothese is dat we hier te maken hebben met een (wellicht onbewuste) vermenging van beide voorstellingen. Van het eerste schilderij is dan de herhaling, het cyclische principe bepalend voor de tekst, terwijl het bij het tweede meer gaat om de sfeer.

Er zijn andere overeenkomsten. Niet alleen huwelijken gingen en gaan in Venetië per gondel, maar ook begrafenissen. Bovendien dienden maskers soms om door de pest verminkte gezichten achter te verbergen.[6.] Zo hebben we al meteen bij het begin van het gedicht een aantal betekenismogelijkheden, die we in twee groepen kunnen verdelen. Het gaat bij de roeiers om onherkenbaarheid en geheimzinnigheid, terwijl er tegelijkertijd sprake is van beelden uit een voorbije cultuur en van dood.[7.] Overigens moet worden opgemerkt dat er in het gedicht, behalve de bovengenoemde elementen (titel en eerste regel), geen duidelijke verwijzing naar Venetië te vinden is. We zullen echter zien dat verschillende elementen het hierboven genoemde betekeniscomplex versterken en als het ware verbreden. Ook zal blijken, dat dit geheel weer een metafoor is voor een dieper liggende betekenis.

We komen nu bij het tekstgedeelte ‘de schaal die niet/mocht breken’. Het gaat dus om iets dat breekbaar is. De zinsnede is door een komma verbonden met het voorafgaande. De mogelijkheid dat we hier te maken hebben met een bijstelling bij ‘hem’ kunnen we verwerpen, omdat hetgeen volgt: ‘de zo dunne schaal’ zich immers in hun boot bevindt, volgens de laatste regel van de strofe. Een probleem doet zich voor ten aanzien van de betekenis. Er valt te denken aan glanzend aardewerk (bijvoorbeeld een theekom)[8.], of aan een sterk weerspiegelende schaal, die dan tevens als daadwerkelijke spiegel kan dienen. Daarnaast is er een sterke overeenkomst met het beeld dat wordt opgeroepen in strofe één en drie van het gedicht en een tekstgedeelte uit *Voorbije Passages* van Nooteboom.[9.] In het hoofdstuk ‘Het Atelier van het Noorden, Hokusai in Parijs.’ vinden we de volgende passage:

> ...het is ook mijn lievelingsprent. De heer staat, met zijn rug naar de wereld gewend (-), voor diezelfde wereld verloren, en staart naar de grond, de rietkraag aan de oever, of naar het stille, golfloze vlak van de zee (-), maar aan het einde van alles staat, net onder de dunne lijn die lucht en water scheidt, in wat daar in de verte een ontzaglijk groot vierkant moet zijn, het gedicht geschreven. Dat moet de droom van iedere dichter zijn: zijn gedicht geschreven op een stenen vel, en dat vel rechtstandig in het landschap, hoger dan de heuvels.

Op grond van deze passage zou het dus ook om een gedicht kunnen gaan. Daarmee zou dan een nieuw betekeniselement worden ingevoerd. Het gedicht zou over een gedicht gaan, een fenomeen dat we zeker sinds Mallarmé vaker in de poëzie tegenkomen. Beeldende kunst, we zagen het al eerder, speelt in deze laag van de tekst een grote rol. Er zou een zekere gelijkenis kunnen zijn tussen de prent van Hokusai en het gedicht. Het gedicht krijgt dan (als in de prent) ook iets van een tekening. Ik wees al eerder op de grafische regelmaat aan de linkerzijde van de tekst. Deze afwisseling heeft iets dwingends, iets dat het bijna rituele karakter van het gedicht letterlijk in beeld brengt. Ze heeft naar mijn mening te maken met de regelmatige riemslag van de roeiers. Er ontstaat hierdoor een zekere iconiciteit. Deze hypothese lijkt zeer wel te passen bij het opgeroepen beeld en het geheel van het gedicht. De onregelmatigheid aan het eind heeft dan te maken met het afmeren, de beëindiging van het roeien.

De connotatie ‘spiegel’ die hierboven ter sprake kwam, verdient echter ook nadere aandacht. In de laatste strofe is sprake van ‘breken’. Wat niet breken mocht, doet dat toch. Bij de connotatie ‘gedicht’ zou dat betekenen: wat niet eindigen mocht, wordt toch afgesloten. Vóór de betekenis ‘spiegel’ pleiten naar mijn mening echter de laatste twee regels van het gedicht: ‘een gezicht dat hij nooit meer/ zou zien.’

Uit de Romantiek is het spiegelmotief bekend: wie zichzelf niet meer in de spiegel ziet, is dood.[10.] Dit laatste sluit aan op wat we eerder vonden als bijbetekenis van de beelden uit het begin van de eerste strofe: namelijk voorbije cultuur en dood. De connotatie ‘spiegel’ lijkt hierdoor belangrijker dan ‘gedicht’. (Deze laatste mogelijkheid zal echter in een latere fase zeer overheersend blijken te zijn.) De angst die spreekt uit de woorden ‘niet/mocht’ (regel drie en vier) kan worden verbonden met doodsangst. Zouden de roeiers de brengers kunnen zijn van iets dat op de één of andere manier met dood te maken heeft?

In Nootebooms boek *De zucht naar het westen*[11.] komen overigens verschillende passages voor, die boten en mensen met een vaak daarmee samenhangende suggestie van avondlijkheid en dood beschrijven. Een voorbeeld vinden we op pagina 214: ‘de smalle boot met roeiers op weg naar nergens’. Op pagina 181 lezen we: ‘Ik kijk naar twee mannen in een boot. Een prent zonder geluid, twee eenzame vissers bij avond. Zwart water daar, en hun zwarte figuren staan getekend tegen de hemel vol ondergangsrood.’ Vooral het zwarte en de suggestie van ondergang vinden we terug in het gedicht.

In strofe twee is sprake van ‘het/ duister waarin hij verkeerde’. Gezien het feit dat in strofe drie wel degelijk dingen door hem worden gezien, ligt het voor de hand om aan innerlijke duisternis te denken. Het gaat om geestelijke, emotionele zaken. Bij zijn innerlijk schouwen ziet hij geen licht, geen uitzicht meer. Een hierbij passende betekenis voor ‘duister’, namelijk ‘zwart’, dat we ook tegen kwamen in het tweede hierboven gegeven citaat, hangt ook samen met de nachtzijde, met opnieuw de suggestie van dood. Dit sluit dan weer aan op de in strofe één gevonden doodselementen.

‘Ze waren zijn/ lot en zijn noodlot’ plaatsen ons voor een probleem. Beide woorden hangen immers nauw samen en wat is de betekenis van de bijna herhaling? Voor een gedeeltelijk antwoord op deze vragen moeten we terugkeren tot het cyclisch principe dat ter sprake kwam bij het schilderij van Canaletto. We mogen we er immers van uitgaan dat er eerdere pogingen zijn ondernomen om de ‘hij’ te bereiken. Deze hypothese wordt ondersteund door de overblijfselen van boten, die in strofe vier worden genoemd. De herhaling van die pogingen is dan zijn ‘lot’, maar omdat er, zoals we zullen zien, ditmaal sprake is van een definitief einde, is er ook sprake van een ‘noodlot’. De roeiers komen niet met aggressieve bedoelingen, er is althans niets in het gedicht dat daarop wijst. De mogelijkheid van een positieve intentie is dan ook aanwezig. Indien we nu bij de eerder genoemde connotatie ‘spiegel’ de mogelijkheid invoeren van

een (zelf)spiegeling die bijvoorbeeld verlossend kan werken, of bij de in de tekst zo genoemde 'schaal' denken aan een daarop voorkomende beeltenis die verheldering brengt, is het mogelijk de hierboven gestelde vragen vollediger te beantwoorden. Gelet op het 'breken' krijgt 'noodlot' er immers de volgende betekenis door: het was hem niet gegeven de uiteindelijke verlossing te verkrijgen. Met andere woorden 'het/ duister waarin hij verkeerde' kan definitief niet worden verhelderd.

Pietro Longhi: 'La caccia di Laguna'

In de derde strofe ziet de 'hij' iets duisters, iets zwarts buiten hem, te weten de kraaien. (Opnieuw schemert de connotatie 'dood' in het opgeroepen beeld.) Deze verjagen de vogels, ze verjagen dus degenen die kunnen vliegen, die omhoog, die weg kunnen. Het beeld van de kraaien en wat ze doen illustreert de plaatsgebondenheid van de 'hij', deze laatste kan immers niet weg. Er is sprake van een hem beheersende stilstand, die nog wordt versterkt door de allitererende samenhang tussen de woorden 'stond', 'stil' en 'zag'. De sfeer van het schilderij van Longhi heerst hier. Met een grammaticale samentrekking volgt dan het gedulte over het 'web van de spin'. Rennenberg[12.] merkt naar aanleiding van de maanspin, die het lot volgens een oude mythe beïnvloedt, op dat deze verwant is aan de maan die in het werk van Nooteboom een negatieve betekenis heeft. Het gaat hier om een verwijzing naar de vegetatie-mythes, waarin het web dat de spin (= de maan) heeft gemaakt, optreedt als symbool voor de seizoenen. Volgens Eliade[13.] bestaat er ook verband met het water (= het leven of ook wel: het verstrijken van de tijd). Als nu, zoals in het gedicht, het web een sluier wordt, is het als het ware weggehangen, heeft het zijn oorspronkelijke kracht verloren. De seizoenen staan dan stil, de dood is er, de tijd verstrijkt niet meer. De 'windvaan' verwijst naar waaien, naar wind. Ze wijst de windrichting aan. De richting dus waarheen de wind kán gaan, ze geeft hiermee een mogelijkheid aan. Ze kan ook duiden op inblazing, op inspiratie. Als de windvaan, zoals hier, bedekt is door een sluier, wordt ze vrijwel onzichtbaar, geeft ze geen richting meer aan.

Gezien in samenhang met de andere beelden uit het gedicht, wordt de onmogelijkheid tot ontsnappen hier nogmaals aangeduid. Als we overigens voor de connotatie 'inblazing', of 'inspiratie' kiezen, dan is ook die versluierd door de dode seizoenen, door wat in de vierde strofe 'oneindig' wordt

genoemd, het sterven dus en wat verder de dood.[14.]

Binnen het geheel dat naar het begrip ‘dood’ verwijst, past ook het beeld uit de volgende regel: ‘Zijn schaduw’. Het opmerkelijke hierbij is dat de ‘hij’ dit alles ziet. De suggestie van eeuwigheid rond hem beheerst het centrum van het gedicht.

De dan volgende beelden ‘omgekeerde boten’ en ‘drijfhout’ hebben een dubbele functie. Ze passen namelijk binnen het hierboven beschreven cyclische proces, terwijl ze bovendien functioneren binnen het ‘dood’-complex. ‘Omgekeerde boten’ hebben immers hun zin (tijdelijk) verloren, terwijl ‘drijfhout’ (=wrakhout) niet langer een taak heeft, in dit geval als deel van een boot.

De desolate beelden uit strofe drie en vier die, zoals we hebben gezien, in direct betekenisverband staan, versterken elkaar en bezitten als geheel een grote, bijna dwingende kracht. Ik meen overigens dat dit voor het hele gedicht geldt en zeker voor het gedeelte over de roeiers, dat het centrum waarin de wereld van de ‘hij’ overheerst, bij wijze van spreken omsluit.

In de laatste strofe komen de roeiers aan land. Nu komt dus de ontknoping. ‘Toen hoorde hij onhoorbaar’ zo begint de eerste regel. Deze woorden plaatsen ons aanvankelijk voor een moeilijkheid. Wanneer we ze echter verbinden met het vervolg zien we dat er sprake is van het breken van ogen. Het fatale gebeurt dus, er is sprake van sterven. Daarmee hangt ook samen het breken van de spiegel, zoals eerder is aangegeven. Het ‘gezicht’ wordt onzichtbaar, daarmee is het einde definitief. Al eerder heb ik opgemerkt dat het beeld van ‘de roeiers’ metaforisch werkt voor een diepere betekenislaag. Om deze diepste laag te bereiken, moeten we opnieuw een beroep doen op de intertextualiteit binnen het werk van de schrijver. We gaan naar het titelgedicht van de bundel, genaamd ‘Aas’. In dit gedicht komt de volgende regel voor: ‘Ik ben alleen, het gedicht is alleen’. De tekst staat met andere woorden op eigen benen. Enkele regels verder lezen we: ‘Eskaders gedichten zijn op zoek naar hun dichters’. Indien we nu de gemaskerden uit onze tekst opvatten als een metafoor voor gedichten, dan sluit deze laatste zinsnede geheel aan op de inhoud van ons gedicht. Onder hun masker, dat ze geheimzinnig maakt, schuilen, zoals we gezien hebben, beelden uit oudere culturen en doodssignalen.

Geldt dit niet voor veel poëzie en in het bijzonder voor die van Nooteboom? Op het eerste gezicht onherkenbaar, maar na geduldig lezen en gedeeltelijk herkennen tenslotte grotendeels te doorzien, zoals we een gemaskerde tenslotte herkennen.

Maar er is meer! Deze gedichten, deze gemaskerden, brengen hoop op verlossing uit een misschien wel eeuwige cyclus, maar ook bergen zij de daarmee samenhangende mogelijkheid van een definitieve mislukking. Let wel, zij zijn alleen de brengers, de boodschappers van deze mogelijkheden. Het is zelfs de vraag of zij het einde, het definitieve breken, meemaken. De waarde die hiermee aan het gedicht wordt toegekend is groot. Poëzie wordt gezien als brengster van de uiterste boodschap, die van verlossing of dood. Ik moet hierbij opnieuw denken aan iemand als Mallarmé voor wie de enige mogelijkheid om het wezenlijke te benaderen immers in de poëzie was gelegen. ‘Een gezicht dat hij nooit meer/ zou zien.’ zo luiden de laatste twee regels van het gedicht. De eerste twee woorden hebben, gezien het spiegelmotief, zeker ook een letterlijke betekenis. In het licht echter van wat hierboven werd betoogd, kunnen we deze woorden ook opvatten als ‘uitzicht over het landschap van de woorden.’ Dat ‘zien’ het laatste woord van de tekst is, lijkt me betekenisvol. Immers het geheel, het artefact, biedt zich aan de kijker aan, als woorden op papier. Deze kijker kan er, als lezer, steeds opnieuw een esthetisch object van maken. Het geheel kan herlezen worden en blijft dus te ‘zien.’ Zoals Mallarmé zegt: ‘L'Oeuvre pure implique la disparition élocutaire du poete qui cède l'initiative aux mots (...).[15.]

Conclusie

Als ik mijn bevindingen samenvat, kom ik tot de volgende conclusie. Het beeld van de roeiers, het water, omvat de wachtende die als een schaduw temidden van zinloos geworden dingen staat. Hij is gevangen in een cyclisch drama. Hij hoopt op verheldering of verlossing, maar vreest tegelijk het breken van de spiegel of voorstelling waarmee dit mogelijk zou zijn. Wat hij vreest gebeurt na de landing van de gemaskerden, hetgeen kennelijk zijn definitieve ondergang, zijn dood betekent.

De regelmatige slag van de roeiers wordt weerspiegeld in de witverdeling links van de tekst. Het gevangen zijn van de 'hij' in zijn

situatie wordt, behalve in de beelden, ook op andere wijze zichtbaar in de tekst. Het centrum van het gedicht, waarin de 'hij' en zijn 'duister' overheersen, wordt immers omsloten door de gedeelten over 'de roeiers'. In deze betekenislaag figureren elementen uit de beeldende kunst, mythen spelen een rol en we ontmoeten symboliek die is ontleend aan de Romantiek.

Er is sprake van een beperkt complex van semantisch samenhangende eenheden. Als er in de eerste strofe sprake is van 'de zo dunne schaal', kunnen we dit onder meer lezen als 'het gedicht'. Als nu die schaal breekt, betekent dat uiteraard het einde van dat gedicht. Let wel, er is dus sprake van een gedicht dat optreedt binnen het geheel van een ander gedicht. Dit laatste kunnen we opvatten als een index, een signaal naar een, wat we zouden kunnen noemen, diepere laag.

Mijn hypothese luidt nadat er in die onderliggende laag sprake is van maskers (=gedichten) die, on(her)kenbaar als ze soms aanvankelijk zijn, gevuld met beelden uit oude culturen, de brengers blijken van de uiterste boodschap, dood of leven. Gedichten dus als bodes van zeer wezenlijke dingen, dit alles past in een traditie die met Mallarmé is begonnen en die nog steeds doorwerkt in onze literatuur.

Eindnoten:

1. Zie J.J.A. Mooy: *Tekst en lezer*, A'dam 1979 (pagina 128)
2. Ibidem.
3. Het ging om de bezegeling van het huwelijk tussen Venetië en de zee. Daarbij wierp de Doge een ring in de Adriatische Zee. Zie het schilderij van Canaletto (1697-1768). Het beeld van de ring treedt later versluierd op in het gedicht, namelijk als 'web van de spin' 'sluier om de kop van de winvaan'.
4. *La caccia di laguna* van Pietro Longhi (1702-1785), in het Quirini Stampalia te Venetië.
5. De voorbereidende schetsen wekken soms de indruk dat het wél om gemaskerden gaat.
6. W.H. McNeill: *Plagues and peoples*, New York 1976.
7. Het beeld van de roeiers en de door een suggestie van eeuwigheid omringde figuur, doen ook denken aan het begin van boek XI uit de Odyssee. Daar wacht de ongelukkige Elpenor immers op Odysseus teneinde een rituele verbranding te krijgen. Odysseus komt terecht in een nevelnacht, maar hij daalt niet af in de onder wereld. Hij en zijn makkers zijn dus als het ware geblinddoekt, maar gezien het duidelijke verschil tussen blinddoek en masker, lijkt het niet zinvol om deze associatie op te nemen in de interpretatie.
8. Zie in de roman *Rituelen* de theekom in het laatste deel. Zie ook de roman van Kawabata: *Duizend kraanvogels*, een boek dat volgens J. Goedegebuure (*Over Cees Nootebooms Rituelen*, A'dam '83, pagina's 61 e.v.) veel met het werk van Nooteboom te gemeen heeft. In Kawabata's boek wordt het breken van de theekom ook in verband gebracht met dood.
9. *Voorbije Passages*, A'dam 1981 (pagina 37)
10. Roger Rennenberg: *De tijd en het labyrint*, 's-Gravenhage 1982. Zie ook C.A.D.E. Carp: *De dubbelganger. Beschouwingen over dood en leven*, 1964.
11. *De zucht naar het Westen*, A'dam 1985.
12. Rennenberg (zie 10) pagina 33.
13. M. Eliade *Le mythe de l'eternel retour*, Parijs 1949. (Overigens ook geciteerd door Rennenberg, zie 10)
14. Opvallend is dat een aantal beelden (zie noten 8 en 11) ook voorkomen in ander prozawerk van Nooteboom uit dezelfde tijd als waarin de bundel moet zijn ontstaan. Dat geldt ook voor dit tekstgedeelte. In *De zucht naar het Westen* staat op pagina's 187 e.v. de volgende passage:

    '(De twee grote katten) komen de zeldzame vreemdeling bekijken, die in totale eenzaamheid zijn koffer uit de auto tilt. (In het schijnsel van de ene

buitenlamp) ziet hij een spinneweb, dat als een gouden sluier om de kop van de windvaan hangt.'

Ook hier is in de tekst sprake van de nabijheid van water, namelijk van een meer. Oeuvres

15. *Oeuvres Complètes*, pagina 366, ook geciteerd door Dresden in *Symbolisme* A'dam 1980.

Arie Gevers en Marc Kregting

De koning is dood! Leve de koning!
Over De verliefde gevangene

De verhalenbundel *De verliefde gevangene* is ondanks een eerste (1958) en een tweede druk (1964)[1.] in Querido's Salamanderreeks een rariteit geworden. Het is jammer dat die bundel van één van de weinige internationaal bekende Nederlancle auteurs een schaars artikel is geworden.[2.]

Vooral aan het laatste verhaal uit *De verliefde gevangene* zullen we hier aandacht besteden; ‘De koning is dood’ sluit een periode af in Nootebooms schrijverschap, een periode die hij zelf als ‘de tijd van het anekdotische schrijven’ heeft bestempeld (in Cartens (1984), p. 24 . Ons inziens ligt het tevens aan de basis van et daarop volgende proza. We hopen in dit artikel ook te kunnen bewijzen dat ‘De koning is dood’ de deur naar Nootebooms hermetische poëzie openzet.

In zijn compactheid, die onvermijdelijk een zekere complexiteit met zich meebrengt, kan het verhaal als brandpunt in het werk van Nooteboom beschouwd worden. Reden voor ons om er langer bij stil te staan en vanuit de diverse lagen in ‘De koning is dood’ lijnen uit te zetten die het langzamerhand omvangrijk wordende oeuvre van Cees Nooteboom samenhang geven.

‘De koning is dood’: herinnering en verbeelding

‘Dat is dus wat hij zich herinnert.’ Dit is de openingszin van het eerste hoofdstuk ‘Een nieuwe vriend’. Deze korte zin bevat voldoende informatie om er wat langer bij stil te staan. Het verhaal dat volgt op deze mededeling is de herinnering van een *hij* aan een gebeurtenis uit zijn verleden.

Op grond van deze informatie zijn ook een aantal conventies gegeven, bijvoorbeeld, dat het verslag van die herinnering gesteld is in de onvoltooid verleden tijd. De grammaticale constitutie van de zin - de vooropplaatsing van het naamwoordelijk deel van het gezegde *Dat* - doet echter vermoeden dat er iets met die herinnering aan de hand is. Er zijn grofweg twee mogelijkheden: ófwel krijgen we slechts een deel van die herinnering te lezen, ófwel er wordt iets aan toegevoegd, wellicht gewijzigd.

In het laatste geval moeten we die meerwaarde toeschrijven aan de verbeelding.

Maar, kun je als lezer achterhalen waar de herinnering ophoudt en de verbeelding begint? En wat is de betekenis van de wisselwerking tussen herinnering en verbeelding? Dergelijke vragen kun je alleen beantwoorden, als beredeneerde argumenten daarvoor in de tekst zijn te vinden, want die tekst vormt het enige houvast. De lezer moet dus zoeken naar signalen in het relaas van de herinnering.

De eerste drie hoofdstukken verlopen geheel volgens de regels die de conventie aan een verslag van een herinnering oplegt. De oudere Andre, de *hij* uit de openingszin, herinnert zich gebeurtenissen uit zijn jeugd. Ze worden beschreven in de onvoltooid verleden tijd, behalve als er sprake is van de directe rede of reflectie van de oudere André op het verleden, zoals in het volgende voorbeeld:

> Het is wat laf en gemakkelijk om alles na zoveel jaren zo rustig te determineren (...) (p. 88)

Eigenlijk worden de herinneringen niet verteld door André, maar is het de lezer vergund een kijkje te nemen in het hoofd van de oudere André, waar de beelden

uit het verleden geprojecteerd worden op het scherm van zijn geheugen. Tegen de achtergrond van deze beelden worden de personages, als in een toneelstuk, sprekend ingevoerd. Het verleden als gedacht toneelstuk, waarbij het perspectief gebonden blijft aan de oudere André, wat logisch is omdat hij alleen weet heeft van de gevoelens, angsten en gedachten van de jongere André. Je kunt dus niet spreken van een flash-back, waarbij je de gebeurtenissen ervaart vanuit de jongere André. Voortdurend is de lezer er zich van bewust de stem in het hoofd van de oudere André te horen. Ter verduidelijking de volgende zin:

> Waarom liep hij toen niet terug, langzaam en onzeker achteruit in die geur van droogte, tussen de gruwelijke afgronden van het rood-leren behang? (p. 89)

Een ander argument voor de stelling, dat de dialogen niet werkelijk uitgesproken, maar gedacht worden door de oudere André, ontlenen we aan de typografie. In 'De koning is dood' ontbreken bij de directe rede aanhalingstekens (bijvoorbeeld: Maak eens licht, zei hij. (p. 88)). De andere verhalen van deze bundel hebben wel aanhalingstekens bij de directe rede (bijvoorbeeld: 'Waar gaan we heen,' vroeg ik eindelijk. (p. 14-15)).

De conventie van de grammaticale tijd wordt doorbroken op p. 117 in de regel:

> Zijn koning beproeft hem nu.

Met uitzondering van enkele passages staat alles na deze zin in de onvoltooid tegenwoordige tijd. Het klinkt heel aannemelijk te veronderstellen, dat vanaf dit moment de verbeelding het vaandel in zijn geheel van de herinnering overneemt, want gefantaseerde gebeurtenissen ontstaan op het moment en moeten daarom in de tegenwoordige tijd vermeld worden. Er treedt een mechanisme in werking, dat de herinnering aan de feiten verdringt en vervangt door beelden van de fantasie.

Het zou wat mager zijn, als dit het enige bewijs zou zijn voor de hypothese. Dit is echter niet het geval. Op p. 101-102 kun je twee keer lezen, dat André Eline nooit meer gezien heeft na het incident tussen Elines vader en André (waarbij de vader zich gedraagt als een Freudiaans grootinquisiteur). Toch ontmoeten ze elkaar weer (p. 122) en alsof André de twee beweringen met het tegendeel wil ontkrachten staat hier twee keer:

> Zij kwam naar buiten

Deze zinnen staan in de onvoltooid verleden tijd en zijn daardoor dichter bij het werkelijk herinnerd verleden gebracht.

Het verlangen naar Eline is het mechanisme waardoor het personage, de oudere André, met zijn verbeelding zijn herinnering onbewust manipuleert om het onvoltooide af te maken: de ontmaagding van zichzelf, zijn initiatie.

> Hij wordt voorgoed bedorven. (p. 122)

Het verhaal gaat niet, menen wij, zoals Cartens (1981) en Veenstra (in Cartens (1984)) menen, in eerste instantie over een jongensvriendschap, maar over het verlangen een jeugdliefde te laten herleven om haar af te ronden. Als het geheugen het verbeelde deel ingelijfd en tot echte herinnering heeft gemaakt, is het verlangen in vervulling gegaan en kan Eline van het toneel verdwijnen:

> Zo kort na alles is ze weggegaan (p. 122) (*doodgegaan* staat er in de eerste druk (p. 128) - AG&MK)

De verbeelding maakt van Eline's heengaan een koningsdrama en combineert dit met de dood van koning Paul. Ook hij kan dood, nu zijn rol als dekmantel van André's verlangen naar Eline is uitgespeeld. Met de vervulling van het verlangen is de verhulling ervan overbodig geworden. Beiden zijn geofferd door het besluit daartoe van de verbeelding. 'Verzinnen is het nemen van beslissingen'[3.] Blijft over de jonge André die niet meer kwetsbaar wandelt onder 's konings dreiging (p. 122). Hij is nu degene die de scepter zwaait.

De initiatie vindt plaats in het laatste hoofdstuk, getiteld 'Eine wordt koningin de koning sterft' - een typisch 19e eeuwse hoofdstuktitel waarin de afloop reeds verklapt

wordt. Het begin hiervan is eigenaardig en moeilijk te begrijpen. De gehele herinnering is geschreven in de hij-vorm en hier treedt opeens een *ik* op.

Dit fragment volgt onmiddellijk op het korte hoofdstuk ‘Een weifeling’. Hier keert André onverrichter zake terug naar zijn koning Paul en wil de opdracht Eline te halen, opdat zij koningin worde, teruggeven. De inzet van het laatste hoofdstuk is op te vatten als een krachtige aanmoediging van de oudere André af te ronden, waar de verbeelding aan begonnen is: André's initiatie in de volwassenheid, de onthulling van de feitelijke betekenis in dit verhaal. Hij spreekt zichzelf moed in.

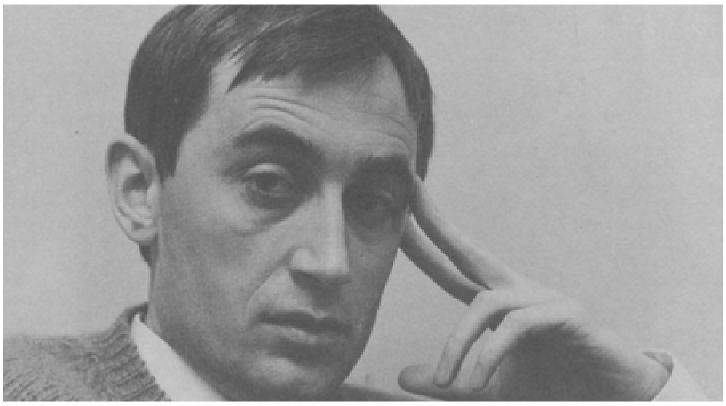
Toch zijn er fragmenten, die ontsnappen aan een interpretatie. Wat moet je met een zin als:

> Dit is ook een zomeravond volgestampt met hoge groene torens en de geur die daaronder kwetst, zuigt en beweegt. (p. 122)

Is het de atmosfeer van dat moment waarin de herinnerende André zich bevindt, die de verbeelding stimuleert en daarmee verwijst naar wat er die avond nog gebeuren zal, namelijk de onfortuinlijke dood van koning

en koningin? Is het een avond waarop de oudere André dezelfde angsten doormaakt als toen hij het jongetje was en er zich nu van bevrijdt door de kracht van de verbeelding, die over de afstand in tijd heen, het verleden wijzigt en daardoor de herinnering aan dat verleden verandert? Er blijft iets zweven in dit verhaal. Daarmee onderscheidt het zich niet van Nootebooms poëzie, waarover hij zelf zegt:

> Wie eist dat alles coûte que coûte rationeel helder en duidelijk moet zijn gaat voorbij aan het wezen van de poëzie. Het huis van de poëzie heeft vele woningen, de rationele is er een van, de anecdotische een andere, maar er is ook een mystieke. (in Cartens (1984), p. 52)



Cees Nooteboom, foto: Egbert Munks

Zo kun je het verhaal 'De koning is dood' beschouwen als een tekst tussen Nootebooms poëzie en zijn prozaïsche werk.

Pauls vader at de mythe

In de hierboven geciteerde zin van p. 122 is er sprake van hoge groene torens, die met kennis van het voorafgaande geen andere associaties kunnen oproepen dan met bomen. Bomen en de kleur groen spelen een belangrijke rol in 'De koning is dood' en verdienen daarom meer aandacht.

Wie Frazers *The Golden Bough* kent, weet dat de boom een centrale plaats inneemt in de vegetatiemythen. In hem spiegelt zich de cyclische *Werdegang* van de natuur. Als je dit feit legt naast de bijnamen koning, koningin en priester van resp. Paul, Eline en André, kun je onmogelijk nog om Frazers boek heen. Een kleine bloemlezing uit de inhoudsopgave van de verkorte versie van *The Golden Bough* bevestigt die onmogelijkheid: *The king of the wood, The killing of the divine king, The worship of trees, Isis*.

Hoewel Nootebooms verhaal vaak alludeert op *The Golden Bough*, is er geen mythe te vinden, die exact op 'De koning is dood' past. Dit hoeft geen bezwaar te zijn. Het gaat hier om een verhaal dat wordt herinnerd. De werking van het geheugen is één van de themata. Het geheugen knutselt niet alleen met de feitelijke gebeurtenissen, maar ook met de archetypische mythen en andere fenomenen opgevist uit een al dan niet collectief geheugen. Het is daarom geoorloofd op grond van heldere associaties met diverse algemene mythen een persoonlijke mythe of obsessie te reconstrueren. De maten van de persoonlijke mythe zijn nooit exact langs de mythische lineaal af te lezen. De exegeet hanteert een

elastische lineaal, maar het blijft een lineaal.

Frazer (1963, p. 10) constateert in de derde paragraaf van het eerste hoofdstuk 'The king of the wood', dat er in het heilige bosje aan het Nemimeer een boom stond, die de belichaming was van de godin Diana, godin van de jacht, patrones van vrouwen (in het bijzonder de zwangere), geboortegodin, godin van de vruchtbaarheid in het algemeen, maar ook de Italische maangodin. Later is er aan het Nemimeer, dat ook bekend staat onder de naam Diana's spiegel, een tempel voor haar opgericht.

Al deze epitheta van Diana zijn terug te vinden in de fragmenten van de lof- of smeekzang, die de vader van Paul wild gebarend richt tot de boom, terwijl de jonge André het tafereel gadeslaat. Het gedrag van de man - hij beklopt de boom zachtjes en zoetjes en kust hem zelfs een keer (p. 104) - komt overeen met dat van de priester, *koning van het bos*, die waakt bij Diana's boom:

> (...) the priest may not only have worshipped it as his goddess but embraced it as his wife. (Frazer 1963, p. 10)

In de smeekzang, die veel op een gedicht lijkt, is de man de zilveren steen aan de hemel (de maan) waardig, omdat hij de steen kent; hij is de steen en de drager. Mogelijk schuilt hierin een verwijzing naar het ritueel zoals dat in gebruik was bij de Dyaks van Borneo (Frazer 1963, p. 18). Een tovenaar kon er de bevalling verlichten door een steen om zijn middel te binden en de zwangere vrouw in haar barensnood te imiteren. In die hoedanigheid, zwanger van een steen, geniet de vader van Paul de bescherming van de godin Diana. Later zegt hij zelfs tegen Paul, zijn zoon:

> Liefje, (...) liefje, die heb ik gebaard. (p. 107)

De genade die uit het hout en water naar buiten groeit (p. 106), is moeilijk anders te interpreteren als het groene loof van de bomen. Als je je vervolgens voorstelt dat de maan vanonder af gezien op het groene loof rust (verg. p. 94 'hij (André) hoorde hem (de maan) hijgen boven in de bomen'), dan is de zang van Pauls vader voor een groot deel te begrijpen. De zonde, de schuld waarvan wordt gesproken is waarschijnlijk de schuld, de zonde van de bevruchting, c.q. de geslachtsdaad.

Je zou het gedicht ook Freudiaans kunnen duiden door de vader van Paul baarmoedernijd toe te dichten. Belangrijk is dat er naast deze Freudiaanse connotatie een koppeling tot stand komt van de elementen groen, boom en maan. Ze vallen samen in de godin Diana, samen te vatten als het vrouwelijke.

Diana is in haar hoedanigheid van vruchtbaar-heidsgodin verwant aan de Egyptische vegetatiegodin Isis, het eerste woord van een Franse zin die de jonge André leest (maar niet begrijpt) onder een oude gravure aan de koude, schimmelige houten wand van het groene prieel, 'waarin giftige groene cirkels tekens hadden getrokken' (p. 108). Isis draagt onder meer het epitheton 'Creatress of green things' (Frazer 1963, p. 504). Het prieel lijkt wel een tempel die aan haar (tevens het vrouwelijke) is gewijd. Het bijvoegelijke naamwoord 'koude' bij 'wand' past binnen de context van het verhaal bij het vrouwelijke, dat immers wordt geassocieerd met de nacht. Koel is het ook in het huis van Paul, waar de twee moeders twee geweldige generaals lijken (p. 87) en waar André in opdracht van zijn moeder, tegen zijn wil, kennis maakt met Paul, de nieuwe vriend. Deze nieuwe vriend bezit een vrouwelijk element: groene ogen. André is bang voor deze nieuwe vriend, bang voor dit nieuwe onbekende element. Maar de macht van die ogen dwingt hem bij Paul te blijven. Vanaf het moment van kennismaking is hij Pauls dienaar en volgeling, totdat hij wel weet hoe het verder moet. Totdat de verbeelding het heft in handen neemt bij de

wisseling van de grammaticale tijd. Paul wordt André's begeleider op de weg die uitkomt bij zijn ‘ontmaagding’.

Wat klinkt er logischer dan te veronderstellen, dat de dag, de hitte, het dorre, de zon het mannelijke representeert? Weinig. De tekst bevat voldoende aanwijzingen, die deze logica bevestigen. De vader van Paul wordt geportretteerd als een waanzinnige, wiens smeekzang eindigt in een brallerig gedrein (p. 105). En het is *een waanzinnige, brallende zon, die de bomen angstig* maakt (p. 87), waarmee de polariteit tussen de sexen gegeven is.

Elines vader en de psychoanalyse

De epitheta ‘waanzinnige’ en ‘brallend’ verbonden met Pauls vader passen ook wonderwel op de vader van Eline. Als de eerste een klap van de mythische molen gekregen heeft,

dan heeft de tweede een dreun van de Freudiaanse ontvangen. Koning Oedipus houdt de arme man in een ijzeren worggreep. De verwijzingen naar Freud zijn zo evident, dat Nooteboom om een overdosis aan allusies te vermijden, in de tweede versie van het verhaal de fluistering van Eline, 'vader heeft een nieuw duits boek' (eerste druk, p. 103) heeft vervangen door: 'vader doet zo gek'. (p. 98) De naam van Frederik van Eeden, tijdgenoot en collega van Freud, mag door de duidelijke allusie - *Walden* p. 98 - niet ontbreken en we moeten hier enige aandacht aan hem besteden. Zijn ziekelijke zoontje heette Paul. Naar aanleiding van diens overlijden schreef Van Eeden in 1913 *Paul's ontwaken*. Paul leed aan toevallen. De anders zo zachtaardige en wijze jongen kon van het ene op het andere moment verworden tot een kwaadaardige sadist (*Paul's ontwaken*, derde druk 1962, p. 91-92). Eenzelfde omslag tref je aan bij 'koning' Paul.[4.]

Een interessantere lijn naar Van Eeden ligt op het terrein van zijn psychoanalytische opvattingen, want daar gaat het in deze paragraaf tenslotte om. In de vierde jaargang van De Nieuwe Gids (nr.1, 1889) publicerde Van Eeden het artikel 'Ons dubbel-ik'. Hij signaleert 'een splitsing in het menschelijk bewustzijn' en onderscheidt de gewone ik-heid die leeft van dag tot dag, en een tweede ik-heid, het dubbel-ik, die

> machtiger is dan de eerste, die pijn en reflexbewegingen kan onderdrukken, die andere (het dubbel-ik, AG&MK) neemt waar scherp en getrouw, houdt wacht bij de zintuigen en laat alleen die indrukken door tot het gewone bewustzijn die hij weet dat volgens het consigne doorgelaten mogen worden. (p. 61)

Dit dubbel-ik (dat lijkt overeen te komen met Freuds *super-ego*) is duidelijk van een andere aard dan het onbewuste. Het registreert en onthoudt alles wat in wakende of slapende toestand beleefd is. Het is het mechanisme, dat de herinnering filtert, bewust filtert. Met andere woorden: de wil ligt ten grondslag aan de zogenaamde toevallige herinneringen. Deze theorie van Van Eeden, mocht zij van toepassing zijn op het verhaal, voegt de opzettelijkheid toe aan Oe gedebiteerde opvatting over de herinnering.[5.] Vermeldenswaard in dit verband is de uitspraak van oom Alexander uit *Philip en de anderen*: 'Ik ben met mezelf getrouwd (...) Niet met mezelf, zoals ik eerst was, maar met een herinnering, die mij geworden is' (zevende druk 1981, p. 12). Helemaal betekenisvol wordt deze passage als we bedenken dat ze uitgesproken wordt voor het 'water' waarin de 'maan groenig wiebelt' (a.w., p. 12). Het verschil tussen herinnering en verbeelding is hier zo goed als opgeheven. Een uitspraak van Nooteboom in een interview sluit nauw hierbij aan:

> Wat me fascineert is tijd. Hoe kijk je naar je verleden terug? Wat herinner je je? Vandaag de dag herinner je je weer andere dingen dan twee jaar geleden. In iedere levensfase beoordeel je het verleden anders. Er treedt een zekere vervalsing op. En in die vervalsing moet je verder leven. (in Cartens (1984), p. 10)

Terug naar Freud. Hoewel het mythische aspect op verhaalniveau belachelijk wordt gemaakt in de figuur van Pauls vader, speelt het wel degelijk een rol. Dit geldt eveneens voor het Freudiaanse aspect, dat ook op een ander niveau ernstig te nemen is, zij het dat er weinig of niets bekend is over de verhouding van André met zijn ouders. Van een aantoonbaar Oedipus-complex is geen sprake. Maar wat

gebeurt er als je de koning en koningin (Paul en Eline) als substituten van de vader en de moeder ziet? Dan past de (verschoven) Oedipale driehoek vrijwel exact.

Het koningsdrama

Het Oedipus-complex dankt haar naam aan het Griekse koningsdrama *Oedipus Rex*, Sophocles' bekende tragedie waarin Oedipus zonder het te weten zijn vader vermoordt en zijn moeder huwt. Nootebooms fascinatie voor het koningsdrama blijkt niet alleen uit het verhaal 'De koning is dood', waarin onmiskenbaar de contouren van een op Oedipale leest geschoeid koningsdrama zichtbaar zijn. Dezelfde thematiek keert ook terug in zijn hoorspel/toneelstuk *Gyges en Kandaulus, een koningsdrama* (1982), dat gebaseerd is op het verhaal van de 'vader van de geschiedenis', Herodotos.

De verteller tilt de toeschouwer over de grenzen van plaats en tijd heen om hem getuige te laten zijn van het drama dat zich gaat voltrekken. Door obsessionele verering voor zijn (naamloze!) koningin verzaakt koning Kan-

daulus het bestuur over zijn rijk. Min of meer op aandringen van de koningin vermoordt Gyges zijn beste vriend Kandaulus kort nadat hij vanuit zijn schuilhoek gezien heeft hoe Kandaulus met brute kracht de koningin ontkleedt om bezit van haar te nemen. Gyges heeft de koningin dus naakt gezien. Het toneelstuk eindigt zonder dat we te weten komen wat er nu verder met Gyges gebeurt. (Bij Herodotos wordt Gyges koning.)

Fanny Lichtveld en Cees Nooteboom, foto: Nico Jesse

De gelijkenis met 'De koning is dood' is frappant. Ook hier is er een verteller die de lezer een gebeurtenis uit het verleden, zijn verleden, presenteert. En het kost weinig moeite om de hoofdrolspelers uit het toneelstuk *Gyges en Kandaulus* te vervangen door André, Paul en Eline. We hebben 'De koning is dood' al gekarakteriseerd als een koningsdrama, dat zich afspeelt in het hoofd van de verteller. 'Koning' Paul vindt de dood in de verbeelding van de oudere André, door diens ('onbewuste') wilsbeschikking, nadat André Eline ontkleed en onteerd in de hut heeft aangetroffen (p. 126-127). Het is het verlangen naar Eline (de koningin; in de verschoven Oedipale driehoek: de moeder), dat de oorzaak is van 'de verhulde moord' in André's verbeelding op Paul (de koning; in de verschoven Oedipale driehoek: de vader). We spreken van 'de verhulde moord'. Immers, Paul vindt de dood doordat hij struikelt over een lage, taaie tak om vervolgens te verdrinken (p. 127). Is er een Freudiaanse duiding denkbaar, die deze verhulling verklaart? Een korte uitweiding over Shakespeare's *Hamlet* zou één en ander kunnen verhelderen. Freud heeft al op het Oedipale motief in *Hamlet* gewezen (Freud (1987) p. 326-327). Hij voegt eraan toe, dat prins Hamlet Claudius' moord op zijn vader niet kan wreken, omdat Claudius gedaan heeft wat hij verdrongen heeft, nl.: zijn vader vermoorden en zijn moeder beminnen. Hij komt dus in conflict met zijn geweten. Hij zou, met de moord op Claudius, zichzelf vermoorden. Nadat Hamlet via een toneelstuk (a play in a play) de dader van de moord op zijn vader heeft ontmaskerd, is hij uitzinnig van vreugde. Han Verhoeff signaleert hierover het volgende:

> Rank heeft er op gewezen dat deze reactie bij Hamlet misschien ook een kathartische vreugde kan zijn, in die zin dat Hamlet, net zoals wij bij Oedipus, langs imaginaire weg, de zo begeerde moord op zijn vader - een verlangen dat uiteraard bij hem onbewust is gebleven - heeft kunnen verrichten.[6.]

Een toneelstuk kan een katharsis teweegbrengen bij de toeschouwer. Hamlet is dus 'a spectator in a play'.

Analoog maar iets gecompliceerder is de 'verhulde moord' op, Paul te begrijpen. Via de 'verzonnen' dood van Paul heeft de oudere André in zijn verbeelding de vaderfiguur, die Paul voor hem is, kunnen vermoorden; via de jongere André is hij toeschouwer in het toneelstuk, het koningsdrama, dat zich in zijn hoofd afspeelt.[7.]

André, de mythe en de psychoanalyse

De angsten van André, zijn angst voor het groen in de ogen van Paul, voor de bomen (p. 96), zijn te herleiden tot de angst voor het vrouwelijke, de angst voor de cohabitatie.

In dit verband is de plaatsaanduiding 'het bos

van Pruym' (p. 117) op te vatten als een *Fehlleistung*. Aan het woord *pruym* (pruim in moderne spelling) kun je immers ook een scabreuze betekenisinhoud hechten. Als je onze hypothese over de betekenis van de wisseling van de grammaticale tijd volgt, is het *André's* Fehlleistung. André legt dan in zijl-4 verbeelding Gerrit deze woorden in de mond.[8.] Het valt goed te verdedigen, dat de angst voor het aanstormende paard, wit en bijtend (ook de koelte wordt op p. 87 bijtend genoemd en deze kon geassocieerd worden met het vrouwelijke), waarvan de jonge André droomt (p. 97), symbool is voor de angst voor het moment van copulatie, waarnaar ook het verlangen uitgaat. Angstdromen verhullen volgens goed Freudiaanse traditie vaak een wens. Voor vervulling van André's wens is kennis van het vrouwelijke een noodzakelijke voorwaarde. De vader van Paul heeft het paard, waar André in zijn dromen zo bang voor is, wel gezien (p. 108). Hij beschikt dus wel over de kennis van het vrouwelijke, hetgeen ook al blijkt uit het voorafgaande. En later, als André in zijn verbeelde herinnering (het ingelijfde verleden) de geslachtsdaad achter de rug heeft, ziet hij het stampende dolgeworden paard in de vluchtende Gerrit (p. 126), met recht een personage dat scherm is van projecties.

Frazer (1963, p. 618) beschrijft de gewoonte van de Phigilianen om een afbeelding van de zwarte Demeter (evenals Diana en Isis vruchtbaarheidsgodin) in een grot te plaatsen, uit angst dat bij afwezigheid van Demeter de oogsten zullen vergaan. Hij ziet hierin een mythische uitdrukking van de winter, ontdaan van zijn zomerse groene mantel. Het beeld van deze Demeter ziet eruit als een vrouw in een lange jurk, met het hoofd en manen van een paard. Een zoveelste argument voor de these, dat André bang is voor het vrouwelijke.

We constateren hoe ingenieus het Freudiaanse en de vegetatiemythen in het verhaal met elkaar vervlochten zijn. Dit is niet nieuw. Ook in het oeuvre van Hugo Claus zijn dergelijke bewerkingen te vinden.[9.] Voor Cees Nooteboom heeft Maarten van Buuren in zijn artikel over *Rituelen*[10.] een dergelijke verbinding aangebracht (in Cartens (1984), p. 139-141).

De koning of zijn plaatsvervanger wordt geofferd om gevaar af te wenden en om de cyclische gang van de natuur te garanderen: het oude sterft af om plaats te maken voor het nieuwe. De dood van Paul is een offer. De oudere André in zijn verbeelding offert Paul als zijn initiatie is voltooid. De koning wordt geofferd om plaats te maken voor de nieuwe: André.

De doodsoorzaak is interessant genoeg om even bij stil te staan:

> Hij is met zijn voet in een lage, taaie tak blijven haken, voorovergeslagen tegen een stronk, in het water gegleden met zijn gezicht naar beneden (heeft hij zichzelf nog gezien?) verdronken. (p. 127)

Het is daarbij van belang zich te realiseren, dat de kinderen zich op zogenaamd gewijde grond bevinden: ze doen er altijd hun schoenen uit (p. 125). Paul is om zeep geholpen door elementen, die samenkomen in Diana: de boom (i.c. stronk) en de vijver (i.c. water).

Steeds weer blijkt dat de motieven, aanwezig in Nootebooms latere werk, ook in al vrijwel uitgekristalliseerde vorm aanwezig zijn in dit korte verhaal. Weliswaar is 'De koning is dood' in eerste instantie nogal cryptisch, maar bij nadere beschouwing blijkt het een rijkdom aan motieven en themata te bevatten. Hier liggen de fundamenten van Nootebooms persoonlijke mythe, waarin het eigentijdse met het antieke een verbintenis is aangegaan. 'C. Nooteboom, makelaar in vergankelijkheid', zo lezen we in *De zucht naar het westen* (tweede druk 1985, p. 68). Van der Paardts

voortreffelijke artikel ‘Geen vader op de rug - Vergiliaanse motieven’ in *Rituelen* van Cees Nooteboom (zie Literatuur nr.3, 1985) is van gelijkluidende strekking.

Die mythe krijgt vooral gestalte in zijn poëzie. Het gaat te ver hier uitgebreid in te gaan op de evidente overeenkomsten tussen *De koning is dood* en Nootebooms poëzie, maar ze zijn belangrijk genoeg om er in ieder geval een alinea aan te wijden.

Rennenberg (1982) verbindt de symbolen *boom* en *maan*, die zeer frequent optreden in vooral de vroege poëzie van Nooteboom, met de natuurlijke, cyclische tijd (p. 24-37). Ze duiden op het tijdsverloop dat in de vegetatiemythen het vrouwelijke representeert. Rennenberg (1982) wijst er op, dat de maan de verpersoonlijking is van de dreigende, vijandelijke tijd (p. 33). Wat hier gezegd wordt over Nootebooms poëzie is vrijwel zonder wijziging ook van toepassing op *De koning is dood*. En dichtregels als:

> troost van de maan is ondenkbaar jagend, groen en boosaardig achter haastige wolken (*Vuurtijd, ijstijd, Gedichten 1955-1983*, eerste druk 1984, p. 249)

of:

> de maan sluipt terug in dodelijke bomen (a.w., p. 295)

zouden zonder mankeren thematisch relevant zijn in 'De koning is dood'.

Deze constateringen bevestigen onze indruk, dat het verhaal een soort trefpunt is van Nootebooms poëzie en zijn verhalende proza. Het is zelfs verdedigbaar, hoewel je je daarmee op glad ijs begeeft, dat Nooteboom met zijn verhaal een tipje van de sluier over zijn poëtische drijfveren heeft opgelicht. Misschien ligt hierin wel de reden, dat het nooit tot een herdruk van de verhalenbundel is gekomen. Nooteboom zegt tegen Jan Brokken:

> *Philip en de anderen* ligt zover van me af, dat het eigenlijk niet meer van mij is. Daarom kon ik het ook laten herdrukken. (in Cartens (1984), p. 13)

terwijl hij in hetzelfde interview opmerkt:

> (...) *De verliefde gevangene* is het enige boek dat ik niet wil laten herdrukken (a.w., p. 24)

De periode waarin *De verliefde gevangene* verschenen is, noemt hij de 'de tijd van het anekdotisch schrijven' (a.w., p. 24). Dat mag dan gelden voor de overige verhalen, maar voor *De koning is dood* gaat dit absoluut niet op.

Wij vermoeden, dat het door dit verhaal komt, waarvan de thematiek kennelijk nog te dicht op Nootebooms huid zit, dat de laatste druk van *De verliefde gevangene* nog steeds uit 1964 stamt.

Schrijven, de schrijver

Al vaker hebben we vastgesteld, dat je de gebeurtenissen in het verhaal kunt beschouwen als een toneelstuk, dat zich afspeelt in het hoofd van de oudere André. Enkel gewapend met deze constatering is het optreden van de *ik* (p. 121) niet afdoende te verklaren. Er is echter alle reden een tweede verteller naast de oudere André te veronderstellen. Eentje, die boven het verhaalgebeuren zweeft en zijn invloed kan laten gelden. Die vertelinstantie is duidelijk aanwezig in de zin:

> Op het tijdstip dat André het zich af zal vragen is de waarde van alles veranderd, is er een andere geldigheid. (p. 120)

Deze zin kan onmogelijk gedacht zijn door de oudere André en dat komt door de non-pronominale persoonsaanduiding André. Als dit wel het geval zou zijn, dan zou hier het gebruik van het persoonlijk voornaamwoord *hij* op zijn plaats zijn.

De persoonsgebonden verteller treedt voor het voetlicht en manifesteert zich als becommentariërende instantie. Hij is het dan die proclameert:

> Ik ben André. (p. 121)

Samenvattend kunnen we stellen dat er drie niveaus in het verhaal te onderscheiden zijn, die met name in de volgende zin zijn te herkennen:

> Heimwee en verlangen troept om me samen, troept om hem samen, troept om André samen. (p. 122)

Met deze kennis beschouwen nogmaals de mysterieuze zin:

> Dit is ook een zomeravond volgestampt met hoge groene torens en de geur die daaronder kwetst, zuigt en beweegt. (p. 122)

De atmosfeer van een zomeravond, in concreto de geur, evoceert het verlangen naar een jeugdliefde bij de ik-figuur, waardoor hij in het verleden *gezogen* wordt. Een herinnering komt boven. Dat procédé kennen we reeds door de *Madeleine* van Marcel Proust en is ook toegepast in *Rituelen* (zie o.a. Goedegebuure (1983), p. 59-60). Maar het is een pijnlijke herinnering, zij *kwetst*. Daarom projecteert de *ik* haar op het scherm van de herinneringen in het hoofd van de oudere André, waardoor hij er afstand van neemt. Dan kan het verhaal beginnen:

> Dat is dus wat hij zich herinnert. (p. 87)

Aan het begin van het laatste hoofdstuk 'Eline wordt koningin de koning sterft' is het de schrijver, de verteller van het verhaal, die zichzelf ontmaskert en te kennen geeft, dat hij zijn historie projecteert op André. Hij is het die met deze ontmaskering, weliswaar nog voorzien van een vraagteken (Demasqué? p. 121) aangeeft literatuur te maken van zijn leven.

Dit impliceert dat het verhaal ook gelezen kan worden als een vertelling, waarin de schrijver zijn visie op het schrijverschap poneert'.[11.] Nooteboom verschaft ons inzicht in zijn poëtica, iets wat hij in zijn overige proza veel nadrukkelijker doet. In de roman *De ridder is gestorven* is de reflectie op het schrijverschap zelfs het centrale thema.

Deze roman beschouwt Nooteboom zelf als een afscheid van het oudere proza (Cartens (1984), p. 16). Dit wordt bevestigd door een zin als:

> En het wenen met Van Eeden onder de bomen, niets gedaan. (*De ridder is gestorven*, vierde druk 1969, p. 20).

Laten we ook niet vergeten dat de overleden schrijver in dit complexe werk André, André Steenkamp heet. Mogelijk Pauls troonopvolger, die ook weer sterven moet. Wij menen dat het afscheid van de zogenaamd anekdotische periode zich al duidelijk aftekent in het verhaal 'De koning is dood', dat in chronologie onmiddellijk voorafgaat aan de roman *De ridder is gestorven*. De overeenkomst in titels - beide geven het sterven aan van een adellijk persoon - is hiervoor al een indicatie.

Schrijven is een vorm van gefilterd herinneren, beroepshalve liegen.[12.] De schrijver, niet noodzakelijkerwijs het individu Nooteboom, ordent uit de gigantische hoeveelheid talig materiaal een gelimiteerd aantal zinnen, waarmee hij zijn personages tot leven wekt die vertellen, wat hij te vertellen heeft. De verhouding tussen personage en schrijver is als de verhouding tussen wat Van Eeden de gewone ik-heid noemt en het dubbel-ik. De herinnering van het personage is de gefilterde herinnering van de schrijver. Als er in *Rituelen* gezegd wordt, dat de herinnering is als een hond die gaat liggen waar hij wil (p. 11), dan geldt dat voor het personage, niet voor de schrijver.[13.] De schrijver weet letterlijk alles, hij is een abstractie. Hij is zelf niet betrokken bij het gebeuren. Hij blijft de alleswetende buitenstaander. Of zoals de vader van Paul tegenover André (of moeten we zeggen tegenover het dubbel-ik van André?) opmerja: 'Je bent getuige (...) Jij weet het' (p. 106).[14.]

In overeenstemming hiermee is de portee van een uitspraak van de schrijver in *Een lied van schijn en wezen*:

> Wat ik wil, dacht hij, maar hij was er niet zeker van dat hij dat ook zelf bedacht had en niet bij iemand anders wordt gelezen, is dat wat ik schrijf een omgekeerde metafoor van de werkelijkheid is. Hoe was dat citaat van Goethe ook weer? Alles Bestehende ist ein Gleichnis. Maar waarom dan een *omgekeerde* metafoor? Nee, dat had hij toch niet zelf bedacht. Het geschrevene als metafoor van het bestaande, en het bestaande als metafoor van zichzelf, dat was hem genoeg. (eerste druk 1981, p. 39-40)

De eerste regel uit de slotzang van het chorus mysticus uit Goethes *Faust zweiter teil* wordt hier foutief geciteerd. De juiste tekst luidt: 'Alles Vergängliche/Ist nur ein Gleichnis'. Goethe drukt er de vluchtigheid van het vergankelijke mee uit, het enige

dat overblijft is slechts het beeld. Goethe plaatst het vergankelijke tegenover het eeuwig-vrouwelijke: ‘Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan’.

Door de tekst foutief aan te halen (en daarmee letterlijk de metafoor om te keren) wordt er een ander betekenis aan gegeven. De schrijver in *Het lied van schijn en wezen* maakt geen onderscheid tussen het bestaande en het vergankelijke of liever wat al vergaan is, tot het verleden behoort. Het heden en verleden is één pot nat voor hem. Goedegebuure (1983) komt op grond van de gehele hierboven geciteerde passage tot ongeveer dezelfde conclusie, zij het dat hij die trekt na een omweg langs ‘romantische en andere op het (neo)platonisme geïnspireerde opvattingen’ (p. 57).[15.] Maar de inhoud van het citaat gaat verder dan deze opmerking. Het geschrevene is het beeld van het bestaande en het bestaande het beeld van de schrijver. Het geschrevene is de verdubbelde metafoor van de schrijver. Uit het geschrevene is af te leiden wat de schrijver is. Hij is niets meer of minder dan de abstractie van alles, van de gehele kosmos, van wat was, is en komen zal.[16.] Dat was hem genoeg. Nootebooms uitspraak in een interview met Van

Dijl is hieraan congruent:

> In mijn poëzie probeer ik de Elckerlyc-gedachte, dat iedereen de collega is van iedereen, uit te werken: jij als de spiegel van alles en alles als spiegel van jou, met als grondwet: ik geloof in de collegialiteit van al het bestaande, van alle niet vervaardigde voorwerpen, of het nu een stem is of een plant of het heelal. (in Cartens (1984), p. 56)

Cees Nooteboom, foto: Egbert Munks

De twee vaders kun je in het licht van de poëticale lezing beschouwen als de twee vaders van de hierboven gedefinieerde abstracte auteur. We hebben laten zien, hoe de vader van Paul het mythische en de vader van Eline het Freudiaanse aspect representeert. De mythe en de psycho-analyse zijn dan de vaders van het abstracte schrijverschap, die de obsessies van de personages bevruchten en aan hun problematiek een algemene archetypische geldigheid verlenen.

We hebben al gewezen op de betekenis van de titel als aanwijzing voor een breuk met de voorafgaande periode in het schrijverschap van Nooteboom. De dood van de koning symboliseert dan de dood van de oude abstracte auteur, die het veld moet ruimen voor de nieuwe.

De bundel

Tot nu toe hebben we slechts één verhaal uit de bundel *De verliefde gevangene* besproken, terwijl de bundel nog zeven andere verhalen bevat. De aard van de overige verhalen is zodanig dat ze zich niet lenen voor een gelijksoortige analyse als we hebben toegepast op 'De koning is dood'. We zullen daarom volstaan met enkele algemene opmerkingen.

Het aardige aan de verhalenbundel is dat vrijwel alle aspecten van Nootebooms veelzijdige talent aan de orde komen. Het poëtische en dramatische zijn al besproken. De reisverhalen die door Nooteboom nadrukkelijk tot zijn literaire oeuvre gerekend worden (Cartens (1984) p. 19), nog niet.

Dit onderdeel heeft een plaats gekregen in onder andere het eerste verhaal: 'De verliefde gevangene'. De reiziger uit het openingsverhaal (de ik-figuur) noteert de tragische liefdesgeschiedenis tussen Jean, een gevangene in de strafkolonie op het eiland Saint Laurent, en een meisje uit een naburig dorpje. De liefde eindigt met de ter dood veroordeling van Jean, nadat hij omwille van zijn geliefde een pesterige kampbewaker heeft vermoord. De geschiedenis komt de reiziger ter ore door tussenkomst van een zekere Elk die hem voorstelt aan een ex-gevangene, die het

relaas doet. De ex-gevangene blijkt getrouwd te zijn met het bewuste meisje, dat inmiddels een dikke vrouw van een jaar of vijftig geworden is.

Door deze vorm te kiezen wekt de auteur met dit verhaal de indruk, zoals dat gebruikelijk is bij reisverhalen, natuurgetrouw de werkelijkheid weer te geven. Het contrast met het laatste verhaal 'De koning is dood', dat louter symbolisch is, kon haast niet groter zijn. Het talent van Nooteboom pendelt tussen het reisverhaal en de hermetische poëzie.

Het genoemde contrast bepaalt tevens het onderscheid in de parallel tussen de liefdesgeschiedenissen uit het eerste en laatste verhaal. Een muur scheidt in het eerste verhaal de geliefden. De barrière in het laatste wordt gevormd door de tijd. De concrete muur is een onoverkomelijk obstakel; de tijd is een horde, die met behulp van de verbeelding genomen kan worden. Jean is gevangene van de alledaagse werkelijkheid. André weet zich eraan te ontworstelen door de tijd te negeren. Maar de reis naar het verleden is een pijnlijke. In alle verhalen spelen gebeurtenissen die later onaangename gevolgen hebben voor de betrokkenen. Vaak is het een herinnering, zoals dat het geval is in 'De koning is dood'; 'Hoelah'; 'De matroos zonder lippen' en 'Straf voor Boelie Sneeuw'. Op grond van deze constatering kan worden gesteld, dat elk voor-

val zijn sporen nalaat in een mensenleven. Elk tijdstip in een mensenleven is de optelsom van alle voorafgaande. De tijd heelt geen wonden, omdat hij niet verstrijkt. De wonden cumuleren in het geheugen en krijgen via de herinnering hun beslag in de verhalen. Ze zijn voor eeuwig vastgelegd.

Elders expliceert Nooteboom deze gedachtengang:

> Maar de tijd bestaat niet, tenzij om te verdwijnen, en de herinnering houdt haar voet tussen de deur. (...) Want als voor sommigen de herinnering het *werk* is, dat de verloren tijd moet terughalen en bewaren, dan is dat voor anderen, die de tijd, of sommige tijd nu juist *niet* willen bewaren de herinnering de grote vijand. Want hoe kan de tijd de wonden helen als de herinnering ze openkrabt? (...) Nee, als de herinnering ze openkrabt, heelt de tijd niet alle wonden. (*Voorbije passages*, tweede druk 1982, p. 119-121)

Nooteboom behoort niet tot de schrijvers die zonder meer hun ziel en zaligheid blootleggen in hun werk. Hij is een auteur die gefascineerd is door de werking van tijd en herinnering: het centrale thema in het oeuvre van Nooteboom. Ongetwijfeld zullen persoonlijke herinneringen het denkproces over deze fenomenen stimuleren. Maar Nooteboom is in staat het ordeloze accidentele karakter van het persoonlijke te abstraheren en te veralgemeniseren in de literatuur. De geformuleerde abstracte auteur is het intermediair. Wij vermoeden, dat Nooteboom in *Voorbije passages* (p. 64) in het interview met Fellini met meer dan gewone instemming de volgende woorden uit diens mond heeft opgetekend:

> Kunst ontstaat tussen wat je weet, tussen de materiële wereld en die vreemde chaos die wij van binnen hebben, wat voor vorm dat nu ook aanneemt, het is op zijn best een heel precair evenwicht tussen het bewuste en het onbewuste - iedereen leeft in die gevaarlijke en fantastische wereld die je wel en die je niet weet, tussen licht en donker, en daarin een vorm van orde scheppen, dat is wat kunst is, en in die zin, nogmaals, is er eigenlijk maar één kunstenaar, bestaande uit alle kunstenaars te zamen.

Beknopte bibliografie

Cartens, Daan. 'Vermomd als zichzelf, Romans en verhalen van Cees Nooteboom.' In: Bzzlletin 87 (juni 1981), p. 37-41.

Cartens, Daan (red.) *Over Cees Nooteboom, Beschouwingen en interviews*. Den Haag 1984.

Frazer, J.G. *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*. Abridged edition, London 1963.

Freud, Sigmund. *De droomduiding* Nederlandse editie. Meppel/Amsterdam 1987.

Goedegebuure, Jaap. *Over Rituelen van Cees Nooteboom*. Amsterdam 1983.

Rennenberg, Roger. *De tijd en het labyrint. De poëzie van Cees Nooteboom*. Den Haag 1982.

Eindnoten:

1. De samenstelling van de eerste en tweede druk is niet dezelfde. De tweede druk heeft drie nieuwe verhalen meegekregen ten koste van twee oude. Hij telt act verhalen. Bovendien zijn er in het verhaal 'De koning is dood' wijzigingen aangebracht. Voor onze analyse hebben we uiteraard gebruik gemaakt van de tweede druk.
2. Nooteboom heeft kenbaar gemaakt de bundel niet te willen laten herdrukken (Cartens (1984) p. 24)
3. Cees Nooteboom: *In Nederland* (tweede druk 1984, p. 67).
4. De voornaam Paul is ook verbonden aan de geheimzinnige jongen met de familienaam Sweeloo aan wie oom Alexander in *Philip en de anderen* zijn boeken opdraagt. De oom woont in het Gooi in een tijd en een omgeving die als twee druppels water lijkt op die van het 'koningsdrama'. Vergelijk tevens de tekst op de achterflap van Nootebooms eerste toneelstuk *De zwanen van de Theems*: 'Wie door Baarn, Hilversum, Bussum loot kan ze nog steeds zien. Hoge, stijve, lelijke huizen, veel te groot, donker, half verborgen in slordige tuinen' (tweede druk 1963)
5. De invloed van Van Eeden laat zich ook in het overige werk van Nooteboom gelden, cf. het motto van *Het lied van schijn en wezen*. Andere auteurs hebben overigens ook op die invloed gewezen. Het ligt daarom voor de hand te veronderstellen, dat Nooteboom over een gedegen kennis van het werk van Van Eeden beschikt en dat zijn invloed zich niet beperkt tot zijn fictionele werken. Dat Van Eedens socialistische project Walden gelegen is in het Gooi, in Bussum om precies te zijn, is niet meer dan een aardig detail (zie noot 6).
6. Han Verhoeff (1977), 'Psychoanalyse en literatuurbeschouwing,' in Forum der Letteren 18, 4 december 1977 (p. 252-269).
7. We zijn er ons van bewust, dat deze uitleg wat ver gezocht lijkt, maar we menen, dat dit verhaal om zijn nadrukkelijke symbolische karakter ons deze vrijheid toestaat.
8. *Het bos van Pruym* kan ook een profaniserende toespelling zijn op het bosje van Nemi, Diana's heiligdom, met daarin het meer, dat de spiegel van Diana genoemd wordt. Het bos van Pruym kende in betere tijden 'een lage spiegelzieke vijver, waarin nog maar alleen de langgerekte, bleekgroene (sic) draden aan water herinneren'. (p. 118).
9. Zie bijvoorbeeld Paul Claes'.'Claus classicus' in Hermeneus tijdschrift voor antieke cultuur 50 (1978), p. 299 en later in meer uitgewerkte vorm diens dissertatie *De mot zit in de mythe*, Amsterdam 1981.
10. Van Buuren signaleert tevens een lijn tussen *Rituelen* en Couperus' boek over het noodlot *Eline Vere*. Het is denkbaar, dat Eline uit 'De koning is dood' haar naam dankt aan Couperus' romanpersonage. Zij belichaamt, kun je genus stellen, André's noodlot. Jammer dat Van Buuren niet in kan gaan op de door hem aangestipte ingewikkelde keten *Rituelen; De ridder is gestorven*; Couperus; Bach; Evangelie. Zo'n suggestie belooft immers wat.
11. De vorm van 'De koning is dood' komt in sterke mate overeen met Komrij's autobiografie *Verwoest Arcadië*, die eveneens een sterk poëticale inslag heeft (zie 'De wereld van papier'; in BZZLLETIN 155, april 1988). Het is niet voor niets dat schrijvers als Nooteboom en Komrij, die beiden buiten elke literaire stroming staan, er behoefte aan hebben hun geheel eigen positie tegenover de literatuur te bepalen. De verwantschap blijft niet beperkt tot het formele vlak. Ze is ook vaak

terug te vinden in subtiele details, die heel goed opgevat kunnen worden als verwijzingen naar elkaar. Zo opent Komrij zijn autobiografie met een zin: ‘De winter wist van een wijken’, waarin de plaatsnaam Winterswijk, zijn geboortedorp, verborgen is. Nooteboom deed iets soortgelijks reeds veertien jaar eerder. In *Waar je gevallen bent, blijf je* verliteratuurt hij de plaatsnaam Eindhoven, waar hij het internaat heeft bezocht: ‘(...) de middag nadert zijn einde in de hoven’ (p. 99).

12. Vergelijk Nootebooms verklaring van de achternaam van de verteller van *In Nederland*, De Mendoza: ‘Maar bij mij roept het vage associaties op met *mentir* en liegen is in mijn schrijverij een onmisbaar ingrediënt.’ (HP, 12-1-1985)
13. De zin die volgt op deze mededeling: ‘En dat is wat hij zich herinnerde,...’ is vrijwel identiek aan de eerste zin van ‘De koning is dood.’
14. In plaats van het laatste zinnetje staan in de eerste versie van ‘De koning is dood’ de veelzeggende woorden: ‘Er is heiligheid in je,’ (p. 110).
15. Goedegebuure ziet over het hoofd, dat het Goethe citaat foutief aangehaald is, zelfs nadat Reinders in zijn kritiek op *Het lied van schijn en wezen* hier al op gewezen heeft (*NRC*, 10-4-1981).
16. De gedachtengang doet sterk denken aan die beroemde dichtregel van Kloos: ‘Ik ben een god in het diepst van mijn gedachten’. Na Van Eeden en Couperus een derde auteur uit de periode van de Tachtigers. Het begint duidelijk te worden waar Nootebooms literaire wortels liggen.

Ernestine Kossmann
Postmodern avant-la-lettre
Over De ridder is gestorven

Een boek over een schrijver die schrijft over een schrijver die gestorven is, en zelf sterft voor hij het boek over de gestorven schrijver af heeft. Was dat boek een jaar of vijf, tien geleden verschenen, dan hadden de verzamelde critici er onverwijld het etiket 'postmodern' opgeplakt. Alleen al deze uiterst summiere omschrijving van het verhaal kan gelden als een voldoende rechtvaardiging voor dat etiket. Het schrijven wordt als thema opgevat, er wordt een labyrintische constructie toegepast, er is sprake van een Droste-cacaobuseffect. Typisch postmodern. Maar de roman verscheen veel eerder, in 1963, en toen had nog niemand van postmodern gehoord. Wel werd al meteen bij het verschijnen van *De ridder is gestorven* - want dat is de roman waarover het gaat - opgemerkt dat het hier om een ongewoon boek ging, dat het niet gelezen moest - of kon - worden als een traditionele roman. De recensent van de NRC vindt dat de roman een 'voorlopige indruk' maakt, noemt het een boek 'in afwachting van iets anders', een boek 'in plaats van een roman'. De invalshoek die de critici in hun besprekingen kiezen blijft steeds een modernistische: *De ridder is gestorven* is in hun visie vooral een neerslag van een persoonlijke crisis in het schrijverschap, en een verwoording van een breuk tussen bestaan en leven, tussen leven en kunst, tussen chaos en vormgeving.

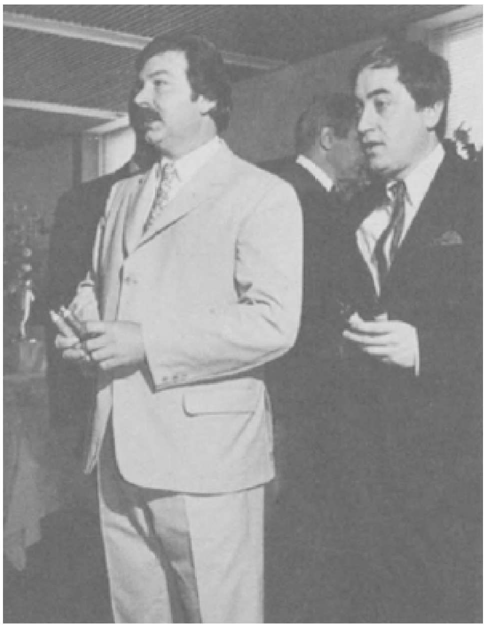
De ridder is gestorven wordt verteld door een ik-persoon, een schrijver. Hij heeft de aantekeningen van André Steenkamp, een vriend, of althans een kennis van hem, eveneens schrijver. André was bezig met een roman, maar kon deze niet afmaken. Hij koos ervoor te sterven voordat hij met deze roman kon bewijzen dat hij echt een schrijver was. Hij heeft zijn papieren nagelaten aan de 'ik', die het boek afmaakt dat André aan het schrijven was. Of liever, hij schrijft een roman met behulp van aantekeningen en stukken tekst van André. De roman van André kan het nooit worden, daarvoor is de 'ik' te weerspannig. Hij vindt de papieren van André onvoldoende, de nagelaten fragmenten schreeuwerig, de aantekeningen vaak pathetisch. De 'ik' beschrijft de periode waarin André materiaal verzamelde voor zijn roman. André was om te werken naar Ibiza getrokken. Daar wordt hij ingewijd en opgenomen in de internationale kunstenaarskolonie. Die bestaat uit wat schrijvers en schilders, die voornamelijk veel in kroegen rondhangen en in gammele taxi's over het eiland trekken op zoek naar de Goden uit de oudheid.

André - het is een thema dat nu heel bekend en al bijna weer ouderwets klinkt - werkt niet. Hij kan niet, of hij wil niet, in elk geval, hij schrijft niet. Wel noteert hij en discussieert hij met zijn nieuwverworven vrienden over het schrijverschap. Hij wordt verliefd op Clara, heeft een relatie met haar. En er zijn zijn angsten, die hem lichamelijk ziek maken en waarover hij weigert na te denken. Als Cyril sterft, de oude, zeer Engelse schrijver die hem heeft ingewijd in de gewoontes van de kunstenaarsgroep, en de verhouding met Clara voorbij is, vertrekt André, in de hoop dat in het vertrouwde Nederland alles beter zal gaan. In een hotelkamer in Barcelona gaat hij dood. De 'ik'-schrijver gebruikt André's aantekeningen, verhalen van de andere leden van de kunstenaarskolonie, zijn eigen observatievermogen en zijn fantasie om het verhaal af te maken. Aan het begin van de roman treedt de 'ik' nadrukkelijk op de voorgrond. Hij heeft duidelijk moeite om het verhaal te schrijven. André staat als het ware tussen de 'ik' en de roman in: zijn beeldspraak, zijn pathetiek maken het de 'ik' noodzakelijk om afstandelijk en met de nodige ironische aanhalingstekens te schrijven. Later wordt dat aanzienlijk minder, dan gaat het verhaal zijn eigen gang en levert de 'ik' alleen nog maar commentaar als het hem

echt te gek wordt. Pas in het laatste hoofdstuk is de ‘ik’ weer de afstandelijke derde die hij in het begin was.

De problematiek waar de beide auteurs - André en de ‘ik’ - mee worstelen is in de kern dezelfde: hoe kan ik schrijven? Voor André is het onmogelijk tegelijk te leven en te schrijven. Hij vindt dat hij liegt als hij schrijft. Of zijn leven is echt, of wat hij schrijft, niet allebei tegelijk. Maar hij wil het allebei, en daarom kan hij het allebei maar half doen. Hij

is zich tijdens de uitstapjes van de vriendenkring telkens zó bewust van de gebeurtenissen, dat hij er in feite naast blijft staan. Als de hele bende dronken in taxi's over het eiland rijdt en aan het zingen slaat, zingt André - even dronken als de rest - wel mee, tegelijkertijd vraagt hij zich echter af waarom hij niet echt meezingt, waarom hij er over denkt dat hij zingt. Hij lijkt wel mee te doen aan de algehele vrolijkheid, maar registreert onderwijl en beseft dat hij daardoor uiteindelijk buiten de ware vreugde blijft. Als hij naar mensen en gebeurtenissen kijkt dan berooft hij (zijn eigen woorden) hen onmiddellijk van uiterlijkheden en gewoontes die een plek zouden kunnen vinden in zijn proza. Daardoor verstart de werkelijkheid tot fotografische beelden. André meent dat zijn leven is samengesteld uit dergelijke foto's. Maar hij weet dat zijn leven en zijn foto's niet hetzelfde zijn. Hij kan een herinnering verwoorden, het wordt nooit zoals het werkelijk geweest is, het zal altijd een leugen zijn.



Karel Appel en Cees Nooteboom, foto: Piet Keijser

De onwaarheid van fictie is voor de 'ik'-schrijver niet problematisch meer. Hij weet dat hij een beeld gaat geven van het leven van André Steenkamp dat niet overeen zal komen met André's werkelijke bestaan. 'Ik' kan niet anders, hij heeft niet voldoende materiaal om het zonder zijn fantasie te doen. Zijn verhaal is een reconstructie op grond van een beperkt aantal feiten, natuurlijk zit daar verdichting bij. 'Ik' beschouwt zichzelf als de hoofdman van André's bedrog. De fragmenten die André achterliet zijn al fictie, zijn al een vertekening van de werkelijkheid. Wanneer de 'ik' die fragmenten ordent en gebruikt is er sprake van een dubbele vertekening. Er was al sprake van een moeizame relatie tussen de werkelijkheid zoals André die beleefde en zoals hij die opschreef, de versie die 'ik' maakt van het leven van André is in ieder geval een 'onware'. 'Ik' weet dat, hij vindt dat André en hijzelf die leugen maar op de koop toe moeten nemen. Het gaat 'ik' bij het schrijven om een poging tot rehabilitatie van Andre, die bij zijn leven nooit werkelijk een schrijver is geweest, die, volgens de 'ik', stierf voordat hij schrijver werd, of omdat hij het moest worden en niet kon. Het boek van de 'ik' moet bewijzen dat André wel degelijk meer dan middelmatig was. Eerherstel van André, de schrijver die niet schreef omdat hij dat als leugen ervaarde, kon ironisch genoeg alleen plaatsvinden door middel van fictie. De 'ik' accepteert dat: het is wat hem betreft of dit, of niets. Hij ziet in elk geval niets

in een geannoteerde en becommentarieerde uitgave van de aantekeningen en fragmenten en vermoedt ook dat André dat zo niet zou willen.

Dan had hij zijn paperassen wel aan een ander nagelaten. André kon als schrijver niet onsterfelijk worden, nu is hij het als romanpersonage. De 'ik' noemt hem niet voor niets 'Onze Held'.

In het begin van *De ridder is gestorven* blijft de 'ik' naast zijn hoofdpersoon staan. Hij verontschuldigt zich haast tegenover de lezer, hij doet dit ook niet voor zijn plezier, hij waardeert de stijl van André niet, hij kan lang niet altijd meegaan in André's ideeën, verzucht zelfs een keer, wanneer André huizen en mensen laat 'gebeuren', dat zelfs als je dat als de werkelijkheid van André zou aanvaarden, je het nog niet met plezier hoefde op te schrijven. Hij doet dat pertinent niet.

Ook de gebeurtenissen beschrijft hij met een zekere afstand. Hij is de auteur, hij zet mensen op hun plaats, maar hij wil dat de lezer weet dat hij dat doet met goedkeuring van de gebeurtenissen zoals ze werkelijk gebeurd zijn (of liever, zoals ze volgens André zijn gebeurd). Of hij laat iets gebeuren en vermeldt

uitdrukkelijk dat hij er niet van overtuigd is dat het precies op die manier is gegaan, maar dat het op dat moment niet veel uitmaakt. Dit afstandelijke spel, waardoor hij zijn personages fictionaliseert, laat de 'ik' al vrij snel varen. André wordt voor de 'ik' kennelijk acceptabeler naarmate hij beter weet wat hij op het eiland gedaan heeft. Het schrijven van 'hij denkt' en 'hij zegt', wat hem in het begin een bijna onmogelijke opgave lijkt, gaat geleidelijk aan minder moeizaam. Haast zonder commentaar laat de 'ik' André geïmponeerd raken door de Engelse schrijver Cyril, meepraten in discussies met de anderen over de mogelijkheid en onmogelijkheid van het schrijverschap, verliefd worden op de Nederlandse vrouw Clara.

De verhouding met Clara is maar van zeer korte duur. Als zij hem uit huis zet, komt iemand vertellen dat Cyril een hartaanval heeft gehad en naar Andre vraagt. Voor André is het dan afgelopen. Hij verlaat het eiland met het eerste vliegtuig, op weg naar Nederland. Verder dan Barcelona komt hij niet, hij neemt een hotel en verlangt terug naar het eiland, neemt zich voor terug te gaan, loopt onrustig door het park buiten de stad en neemt pas een taxi naar het hotel als het werkelijk donker wordt.

Dan treedt de 'ik' weer op de voorgrond, alsof hij zelf geschrokken is van de loop die zijn verhaal genomen heeft. Het is niet meer zijn verhaal, het is het verhaal van André, André heeft de 'ik' ingehaald. De 'ik' hoeft André alleen nog maar even te laten sterven. Volgens de aantekeningen van André zou zijn held een Eline Vere-achtige dood moeten sterven. Dat weigert 'ik', dat kan hij ook niet. Als André per se dood had gewild, had hij het maar wat duidelijker moeten doen, met een neergestort vliegtuig of een dronken automobilist. Bovendien, zegt de 'ik', hij hoeft geen verantwoording af te leggen over André's sterven. Dat sterven was het uitgangspunt, zijn taak was het uitsluitend om het boek, de rehabilitatie te schrijven.

André is gestorven, maar hij is niet dood. Hij herkent zich niet in zijn boek, hij blijft in zijn papieren rondspoken. Voor de 'ik' is het nu voldoende als André hem tenminste verder met rust laat. De 'ik' wil niet meer, de 'ik' is degene die vlucht en verdwijnt.

Er is ruimte voor diverse interpretaties van de twee auteurs. De recensenten in 1963 laten de mogelijkheden open: André kan 'echt' een vriend zijn, of hij is dezelfde als de 'ik', maar in een eerder stadium. De 'ik' had een roman over Ibiza willen schrijven, verzamelde daarvoor materiaal, maar eenmaal thuis wordt het een heel andere roman. Cees Nooteboom zelf vertelt later, in 1981, in een interview met Kees Tops in het Haarlems Dagblad over, André Steenkamp gezien mag worden als Philip, de romantische verteller die in *Philip en de anderen* door Europa trekt. André's dood is dan tevens het afscheid van die verteller. Nooteboom wijst er wel nadrukkelijk op dat dit een interpretatie achteraf is, en dat hij al schrijvend niet bewust de schrijver van zijn jeugdwerk vaarwel zei. In deze zin opgevat, is *De ridder is gestorven* inderdaad de neerslag van een persoonlijke crisis van Nooteboom omtrent de richting die zijn schrijverschap moet gaan.

Ed. Hoornik met Cees Nooteboom, november 1964

Maar daarnaast, en ik ben geneigd te zeggen: vooral, is de roman een commentaar op de

mogelijkheden een verhaal te vertellen. In *De ridder is gestorven* wordt niet langer als vanzelfsprekend aanvaard dat een schrijver een verhaal opdient, dat weliswaar fictief is, maar toch 'klopt', tenminste met de werkelijkheid van de personages. André en 'ik' hebben verschillende visies op de realiteit; die lopen in elkaar over, en hoe, en waar dat gebeurt is niet duidelijk. De lezer moet zelf zijn weg zoeken tussen de twee interpretaties, niemand kan hem daarbij helpen. Er is geen visie die uiteindelijk de sterkste blijkt. Natuurlijk, André sterft, maar de 'ik' vlucht uit de roman, verjaagd door André die als romanpersonage aanzienlijk sterker bleek dan 'ik' voor mogelijk hield en zelfs op de loop ging met het verhaal, bij grote delen meer betrokken was dan de 'ik'-verteller. Twee auteurs, allebei aan het eind van de roman verdwenen, de één dood, de ander gevlucht, postmoderner kan het al bijna niet.

Langzaam maar zeker begint het postmodernisme binnen de literatuur vorm te krijgen, langzamerhand worden de literatuurwetenschappers het er over eens, dat de zelfreflexiviteit van de literatuur, en dat op alle niveaus, zo niet de kern en het wezen, dan toch een onmisbaar element van postmoderne literatuur vormt.

In het postmoderne denken worden leugen en werkelijkheid, feit en fictie op een lijn gebracht. Er wordt geen onderscheid gemaakt tussen een roman en een wetenschappelijk vertoog, alles is tekst en heeft als zodanig ook geen werkelijkheidswaarde. Een tekst verwijst uiteindelijk niet naar een werkelijkheid, wat die dan ook zou mogen inhouden, maar uitsluitend naar tekst, naar zichzelf of naar andere teksten, ook als het lijkt alsof er wel degelijk banden zijn aan te geven tussen de tekst en de realiteit. Volgens het postmoderne denken is dat een onmogelijkheid. Een postmoderne tekst is zich van deze geïsoleerde positie, deze opsluiting in het domein van de teksten, bewust en speelt ermee.

Omdat de zin van een postmoderne tekst niet langer afhangt van de relatie met de werkelijkheid, is er van alles mogelijk wat in andere teksten onacceptabel is. Gelijktijdigheid bijvoorbeeld van gebeurtenissen die onmogelijk tegelijkertijd kunnen plaatsvinden. Wanneer André per vliegtuig vanuit Ibiza naar het vasteland vertrekt, ziet hij onder zich de boot varen waarmee hij naar het eiland ging. Hij ziet zichzelf, hij ziet Cyril naast zich staan, op weg naar hun aankomst. Of de ingewikkelde constructie aan het einde, waar André zelfmoord heeft gepleegd, door de 'ik' vermoord is, en toch niet dood is.

Het postmoderne proza zoals dat in Neder land wordt geschreven is anders, rustiger van karakter dan het proza dat in de voornamelijk Amerikaanse literatuurkritiek wordt beschreven. Daar circuleren lijsten met kenmerken, die doen vrezen dat het onmogelijk is de literatuur die ze beschrijven te lezen. Discontinuïteit maakt er altijd deel van uit. En dan niet de discontinuïteit van Nooteboom, die het afscheid tussen Clara en André verweeft met de beschrijving van een stierengevecht. Dat is tamelijk eenvoudig te begrijpen. Nee, het gaat om discontinuïteit op alle niveaus, om zinnen die afgebroken worden om nooit meer verder te gaan, om verhalen die door elkaar heen spelen, bij voorkeur met dezelfde personages, zodat je nooit weet in welke verhaallijn je nu gevangen bent, om het invoegen van passages en kreten, reclameteksten bijvoorbeeld, of enquêtes die in de verste verte geen relatie met de rest van de tekst hebben. Zo onstuimig van karakter is het postmoderne proza in Nederland niet. Postmodernisme in de Nederlandse literatuur is vooral een intelligent spel en Nooteboom speelt dat enthousiast mee. Zijn latere werken, *Een lied van schijn en wezen en In Nederland*, worden door de postmodernisme-specialisten Fokkema en Bertens wel serieus in de discussie betrokken. Ten onrechte wordt *De ridder is gestorven* buiten beschouwing gelaten.

Gaby Lafeber
'Wie niet kiest, zal in het moeras omkomen'
De existentiële problematiek in Rituelen

In *Rituelen* stellen de drie belangrijkste roman-personages zich vragen met betrekking tot de zin van hun bestaan. Dart juist Sartre, 'die kleine schele geleerde' (62)[1.], bij de beantwoording van deze vragen door Arnold Taads aangehaald wordt, biedt de lezer de mogelijkheid inzicht te verkrijgen in de problematiek van Inni Wintrop, Arnold en Philip Taads, met behulp van de opvattingen van Sartre over de mens en zijn situatie in de wereld. Immers, gedrieën trachten zij, elk op hun eigen wijze, greep te krijgen op de werkelijkheid. In dit artikel wil ik een poging wagen om aan de hand van de existentialistische filosofie van deze 'leidsman van de twintigste eeuw' de kern van de problemen van bovengenoemde romanpersonages te beschrijven.

De filosofie van Sartre

De filosofie van Jean-Paul Sartre houdt zich bezig met één centrale vraagstelling: hoe verhoudt het menselijk bewustzijn zich tot de wereld?[2.] Om die vraag te kunnen beantwoorden, geef ik allereerst een korte theoretische inleiding.

De wereld, het geheel van alle dingen, het bestaan (ook het bestaan van het bewustzijn), noemt Sartre *het zijn*. Dit zijn typeert hij als een *op-zich-zijn* ('en-soi'): het is wat het is, het is volledig identiek met zichzelf, het heeft geen grond of oorzaak en staat op geen enkele manier in verband met iets anders; het is onherleidbaar, massief, statisch, onveranderlijk en tijdloos. Je zou ook kunnen zeggen: het is zonder zin, zinloos. Sartre noemt dit de *contingentie* van het zijn.

Het menselijk *bewustzijn* daarentegen is juist niet wat het is, maar is altijd een *bewustzijn-van-iets* (anders) ('pour-soi'). Het bewustzijn kan afstand nemen van zichzelf en ontdekt vervolgens dat het niet is als de dingen die het waarneemt. Dit proces van ontkenning noemt Sartre *vernieten* ('néantiser'). Doordat het bewustzijn deze eigenschap heeft, kan het gekarakteriseerd worden als: dynamisch, veranderlijk en tijdelijk. Het bewustzijn is altijd in beweging, op weg naar een te voltooien toekomst. Omdat het bewustzijn afstand van zichzelf kan nemen, en zodoende ontdekt dat het is, wat het niet is, en dat het niet is, wat het is, is het volgens Sartre per definitie *vrij*.

Het menselijk bestaan op de wereld kenmerkt zich nu door twee aspecten. Ten eerste de *vrijheid*, inherent aan het bewustzijn, die de mens confronteert met een enorme *verantwoordelijkheid*. Juist omdat het zijn, het bestaan zinloos is, is het de mens die er, als gevolg van zijn vermogen tot vernieten, via de keuzes uit de oneindige hoeveelheid mogelijkheden die hij heeft, zin en waarde aan moet geven.[3.] Sartre noemt dit: *authentiek* leven. De mens kan zich nooit van de contingentie bevrijden, maar hij kan wel die contingentie op zich nemen en trachten haar door zingeving te transcenderen. Daarom is de mens verantwoordelijk voor alles wat er in de wereld gebeurt. Geen wonder dat het bewustzijn van deze vrijheid zich aan hem openbaart in de *angst*. Voor Sartre is vrijheid geen lolletje, maar een opgave. De mens die vlucht voor de verantwoordelijkheid van zijn zingevende en waardenscheppende taak, maakt zich schuldig aan *kwade trouw* ('mauvaise foi'); hij ontkent wat het meest fundamenteel aan hem is: de eigen aard van zijn bewustzijn, dat zich per definitie van het zijn distantieert en in deze beweging zelf, in vrijheid, zijn eigen waarden maakt.

Het tweede kenmerk van het menselijk bestaan is de *facticiteit*, de feitelijkheid van het bestaan, die goed noch slecht, maar gewoon zó is. Het menselijk bewustzijn ervaart zijn *facticiteit* als contingent. De mens is er, in een bepaalde tijd, situatie en verschijningsvorm; hij heeft er niet om gevraagd en ziet de zin er niet van in. Dit gevoel van de eigen contingentie is altijd op de achtergrond aanwezig en openbaart zich bij uitstek in de *walging*. Het bewustzijn voelt zich, als niet-identiek met zichzelf, te veel, zonder zin, zonder basis, het is nooit 'af', in tegenstelling tot het volle, afgeronde zijn. Vandaar dat het bewustzijn

verlangt naar de rust van het zijn. Hiermee wordt echter niet het contingente, zinloze zijn beoogd, dat in alles overeenkomt met het zijn dat de mens overal tegenkomt en verniet. Het menselijk bewustzijn streeft juist naar een synthese tussen dit zijn en het eigen bewustzijn ('désir d'être'): het wil in volledige identiteit met zichzelf zijn, zonder het karakter van het bewustzijn te willen verliezen. Het immer onafgeronde bewustzijn verlangt zich aldus te vullen met het afgeronde zijn. Door zowel niet-te-zijn, afstand te zijn, als te zijn, wordt de mens schepper en schepsel tegelijk, een soort *God*. Op deze manier is de mens fundament en oorzaak van zichzelf, en dus ook van zijn vrijheid, waardoor hij zich voor altijd weet te bevrijden van zijn contingente facticiteit. Deze ideale situatie (door Sartre 'être-en-soi-pour-so' genoemd) is echter niet haalbaar; het streven ernaar getuigt van kwade trouw. Het menselijk bestaan is immers met niet-zijn doortrokken. Nooit kan de mens onder zijn leven een definitief fundament leggen (bijvoorbeeld via *de ander*) en nooit kan hij zichzelf zonder kwade trouw vastnagelen aan één bepaalde wereldbeschouwing of zelf-rechtvaardiging. De mens kan zijn bestaan funderen noch ontlopen, treft zichzelf aan in de wereld zonder hiervoor een verklaring te kunnen geven. Aan deze zinloosheid probeert de mens voortdurend te ontkomen.

De existentiële problematiek in Rituelen

Inni Wintrop, hoofdpersoon in *Rituelen*, beseft dat de met ondergang bedreigde wereld 'een onzin is die men het beste met nonchalance tegemoet kan treden omdat men het leven anders met geen mogelijkheid uithoudt.' (p. 111) De wetenschap van de naderende apocalyps lijkt hem dan ook niet van zijn stuk te brengen:

> ...in tegenstelling tot Arnold en Philip Taads kon hij de gebeurtenissen best afwachten. Het kon tenslotte ook nog wel duizend jaar duren. Hij had een uitstekende plaats in de zaal, en het stuk was beurtelings horror, lyrisch, een spel der vergissingen, vertederend, wreed, obsceen. (p. 171)

Vanuit zijn toeschouwerspositie volgt Inni de handelingen van de anderen, zonder er echt bij te horen. Hij voelt zich als gevolg van deze houding lichtelijk alleen op de wereld, maar dat bevalt hem meestal uitstekend. Ambities heeft hij niet, want 'de wereld was al boordevol met mensen die iets waren, en de meesten waren er duidelijk niet gelukkig mee.' (p. 49) Inni weigert de reeks onsamenhangende gebeurtenissen, die tezamen zijn leven vormen, zin te geven met behulp van wat voor rechtvaardiging dan ook. 'Hij was er gewoon... en er gebeurden dingen.' (p. 50) Inni beschouwt het leven als:

> ...een wat vreemde club waar hij bij toeval lid van geworden was en waaruit men zonder opgaaf van redenen weer geroyeerd kon worden. Hij had al besloten die club te verlaten als de vergadering erg vervelend zou worden. (p. 13)[4.]

Het inzicht in de zinloosheid van het bestaan leidt bij Inni tot een opportunistisch-afwachtende houding, die gepaard gaat met een flinke dosis onverschilligheid. Rechtvaardiging van zijn bestaan door zich vast te leggen op één bepaalde manier van leven wijst hij af. Volgens Sartre wordt het bewustzijn dan vastgelegd op het niveau van het zijn, hetgeen van kwade trouw getuigt. Men dient immers de zware verantwoordelijkheid van zijn vrijheid op zich te nemen en met

behulp van het vernietende vermogen keuzes te maken die gericht zijn op een mogelijk zinvolle toekomst.

Is Inni Wintrop dan te goeder trouw? Getuigt zijn levenswandel van authenticiteit? Nee. De keuze die hij maakt is minimaal: hij kiest voor passivitiet. Hij houdt zich afzijdig van de wereld en weigert betrokken te raken in andermans zaken. Zijn houding ten opzichte van de ander kenmerkt zich, zoals we reeds zagen, door onverschilligheid. Om ook dit in een 'Sartriaans' kader te plaatsen is het noodzakelijk kort in te gaan op Sartres ideeën omtrent *de verhouding tot de ander* ('l'étrepour-autrui').

In deze verhouding is altijd sprake van een conflictsituatie tussen een elkaar voortdurend afwisselend *zien* (bewustzijn) en *bezien worden* (zijn), tussen een nu eens *subject*, dan weer *object* zijn. Het subject ontdekt dat de ander er is, door zelf als gevolg van de blik van de ander in zekere zin ook een ander te worden. De ander is degene die het subject objectiveert, die het van een bepaalde identiteit voorziet, kortom: de ander is degene die het subject zijn vrijheid ontneemt en het zo reduceert tot een

object. Dit wordt door Inni treffend verwoord wanneer hij voor het eerst op bezoek is bij Arnold Taads:

> Nu pas keek de man naar Inni. Misschien kwam het door dat ene oog maar de bekekene had het gevoel dat hij gefotografeerd werd door een camera die niet kon missen, die hem opzoog, inslikte, ontwikkelde en hem voor altijd bijzette in een archief dat pas verloren zou gaan als die camera zou sterven. (p. 45)

De blik van de ander legt het subject vast als een afgerond geheel en vervreemdt het zodoende van zijn zijnswijze en van zijn mogelijkheden. *Vervreemding is een essentieel kenmerk van de verhouding tot de ander*.

Inni nu probeert door zijn onverschilige houding de ander enkel als object te zien. Hij kijkt toe, vanaf een plaatsje op de tribune. Hij tracht zodoende het zelf bekeken (kunnen) worden door de ander te ontkennen, wil de subjectiviteit, de vrijheid van de ander niet onder ogen zien in een poging zijn vervreemding te voorkomen. Sartre stelt dat een dergelijke onverschillige houding altijd gepaard gaat met een gevoel van onbehagen, dat zich uit in de angst van de onverschillige door een 'verdwaalde' blik van een ander vastgelegd te worden op een moment dat hij daar niet op ingesteld is. Maar door de subjectiviteit van de ander niet te willen zien geeft de onverschillige in feite toe dat zij er wel is, hetgeen betekent dat hij zelf op gelijke wijze geobjectiveerd kan worden door de ander. Bij Inni leidt deze impliciete ervaring van de vrijheid van de ander inderdaad tot een onbehaaglijk gevoel, dat culmineert in zijn pogen de (blik van de) ander te ontlopen. Tevens vormt dit gevoel de aanleiding om te proberen zich op een andere manier van de vrijheid van de ander meester te maken, namelijk via het sexuele verlangen. Hierover wordt in het vervolg nog gesproken. Inni Wintrop gaat echter niet alleen de anderen, maar ook zichzelf uit de weg. Hij wacht af, gebeurtenissen overkomen hem. Hij heeft geen ontwerp voor de toekomst dat zich engageert met de wereld en dat hij met behulp van voortdurend geëvalueerde vrije keuzes tracht te realiseren (Sartre noemt dit het *projet* van de mens). Ziet hij zijn vrijheid dan niet? Jawel, af en toe openbaart zij zich, hetgeen Inni zoveel angst aanjaagt dat hij de neiging krijgt één te willen worden met de dingen, die een dergelijke verantwoordelijkheid niet te dragen hebben (opgaan in de vloer (p. 13) en de aarde (p. 65)). 'Zwelgen' noemt Zita dat, bij wie Inni overigens ook zo nu en dan helemaal naar binnen wil dringen om daar voorgoed te blijven.

Dit is een uiting van Inni's verlangen één te worden met Zita (die hij ziet als een ding, de incarnatie van alle positieve eigenschappen van het zijn), en za doende zijn bestaan te funderen, zoals we straks nog zullen zien.

Het model voor de romanfiguur Arnold Taads

Normaliter ontloopt Inni zijn vrijheid moedwillig; hij durft haar niet op zich te nemen.

> 'De Wintrops weigeren te lijden' - dat had Arnold Taads gezegd, maar het was niet volledig genoeg geweest. De Wintrop die hij zelf was weigerde niet alleen te lijden, maar weigerde ook met het lijden van anderen geconfronteerd te worden. Hij had van zijn bestaan een voortdurende beweging gemaakt, want zo, wist hij uit ervaring, ontging men als dat nodig was de anderen het best, en uiteindelijk ook zichzelf. (p. 152)

Op deze manier kiest Inni ervoor om niet te hoeven kiezen. Hij vlucht bewust voor zijn vrijheid, die juist zijn eigen aard uitmaakt, en

klampt zich vast aan het niveau van het zijn. Dit is een duidelijke vorm van kwade trouw. Maar: in zijn vlucht voor de vrijheid erkent Inni impliciet dat ook zijn eigen vrijheid er is. Met deze schijn van waarheid, de impliciete constatering van de vrijheid als een feit, stelt hij zich echter tevreden, aangezien de opgave zijn vrijheid op zich te nemen voor hem gelijk staat met lijden. En Inni weigert te lijden, evenals hij weigert zich te engageren met het lijden van de ander, dat hem enkel het onaangename gevoel bezorgt dat hij zijn eigen lijden, zijn eigen vrijheid uit de weg gaat.

We zagen reeds dat Inni Wintrop de wereld als onzinnig beschouwt. Dit allesoverheersende contingentiebesef lijkt bij hem enkel schouderophalen uit te lokken. Toch wordt hij elke nacht geplaagd door een droom waarin hij sterft en zijn leven in een flits aan zich voorbij ziet gaan. Dat het dan blijkt te hebben bestaan uit een aantal willekeurig samengeraapte, losse fragmenten zonder enige consistentie, is voor Inni moeilijk te verteren. De indruk dat er niemand of niets sterft, enkel die afzonderlijke snapshots, maakt hem zeer verdrietig. Heeft er dan ooit wel een zekere Inni Wintrop geleefd?

Ook Inni heeft blijkbaar de behoefte zijn bestaan te funderen. Daar heeft hij dan toch weer anderen voor nodig, maar wel een specifieke groep, namelijk vrouwen.

Petra, het dienstmeisje van tante Thérèse, bij wie Inni samen met Arnold Taads op bezoek gaat, is de eerste vrouw die grote indruk op hem maakt. Tijdens een ‘doelloos’ moment (p. 82;) wijdt zij Inni in in de sexualiteit:

> Op deze steenrots, deze zachte, bolle steenrots, dacht hij later, had hij zijn kerk gebouwd. Want daar was geen twijfel aan, die dag waren vrouwen zijn religie geworden, het centrum, de essentie van alles, het grote karrewiel waar de wereld op rond draaide. (p. 82)

Petra, de steenrots, is het symbool van de vrouw als fundament van het leven van Inni.[5.] Zij vormt het begin van een grote verslaving. In het nu volgende zal ik toelichten wanneer Inni behoefte heeft aan deze *drug* en waaruit die precies bestaat, om tot slot aan te kunnen geven welke kick ermee wordt beoogd.

Inni zoekt zijn toevlucht bij vrouwen tijdens de momenten waarop hij zich verloren voelt in de contigente wereld en zijn vrijheid als beangstigend ervaart (denk aan boven vermeld doelloos moment):

> Niet dat hij dat altijd prettig vond, maar soms, als de tijd niet leek te einidigen, als de dagen hem door hun onvoorstelbare lengte in de war brachten, als het leek of er altijd meer uren en minuten zouden zijn dan water en lucht, ging hij als een hond de straat op, vermomde zich gewoon als iemand die zin heeft om te neuken en verborg zich 's avonds dieper dan ooit in Zita's armen. (p. 19)[6.]

Het gaat dus om een verlangen naar sexualiteit, volgens Sartre een wezenlijk onderdeel van de verhouding tot de ander. Het bewustzijn van het subject incarneert zich in het sexuele verlangen tot lichaam, tot vlees (de facticiteit van de mens), en tracht door zijn begerige liefkozingen de ander ertoe te brengen hetzelfde te doen. Zo streeft de begeerte naar een dubbele, wederkerige incarnatie. Het resultaat van Inni's begeerte, ‘die kortstondige bestijgingen, uitwisselingen, het elkaar wederzijds toedienen van haast naamloze gebeurtenissen’ (p. 19), geven hem tijdelijk het gevoel dat hij bestaat. Volgens Sartre streeft ieder mens in zijn begeerte naar het bezit van de vrijheid van de ander, in zoverre die zich met het lichaam heeft geïncarneerd. Omdat Inni niet over zijn eigen vrijheid wil beschikken, heeft hij die

van de ander nodig om zijn leven mee te funderen en de contigentie te ontlopen. Het gaat bij het sexuele verlangen dus niet primair om het genot, hetgeen Inni volmondig beaamt: de vrouw moet voor zichzelf kloppen (je zou ook kunnen zeggen: ze moet zijn wat ze is!) én ze moet iets voor hem in petto hebben:

> Het moest volstrekt logisch zijn dat je met zo iemand naar bed ging. Je wist dat het zou gebeuren omdat het moest gebeuren. Alleen de ander moest er nog van op de hoogte gebracht worden. Dat was het verleiden. De zekerheid van de afloop was daarbij een grote steun. Dat, en de merkwaardige tegenspraak dat het nu juist niet om het bed ging, iets wat duidelijker werd als je zelf een keer de ander was. (p. 80-81)

Sartre meent dat het onmogelijk is zich met behulp van het sexuele verlangen meester te maken van de vrijheid van de ander, omdat

die nooit helemaal kan verdwijnen. Het pogen daartoe loopt altijd uit op een échec: ofwel het verlangen van het subject verwordt tot een grijpen en wat het vastpakt is slechts vlees, geen vrijheid; ofwel het subject gaat zo op in het eigen genot dat het de incarnatie van de ander vergeet en enkel geliefkoosd wil worden, waardoor het subject zichzelf maakt tot object voor de ander. Dat is ook de reden waarom Inni zijn vermomming tot iemand die wil neuken niet altijd even prettig vindt. Hij realiseert zich op zulke momenten (hoewel hij dergelijke gedachten meestal snel weet te elimineren) dat hij zichzelf reduceert tot vlees en dus te kwader trouw is.

Een mooie illustratie van Sartre's theorie over de verhouding tot de ander is de relatie van Inni met Zita, de belangrijkste vrouw in de periode van Inni's leven waarmee het boek begint. Inni ontmoet haar voor het eerst op een tentoonstelling, afgebeeld op een foto, waarover hij opmerkt:

> Er ging macht van uit. Het leek of dat gezicht, dat nooit echt bij een levend mens kon horen, duizenden jaren bestaan had, onafhankelijk van wat dan ook, volkomen in zichzelf besloten, een evenwicht. (p. 23)

Zita's uiterlijk krijgt haast letterlijk de eigenschappen van het zijn toebedeeld. Zij is iemand uit een andere wereld, een soort kunstwerk dat evenwicht, tijdloosheid en eeuwigheid garandeert. Wanneer Inni de levende versie van het beeld ontmoet, is het niet verwonderlijk dat hij juist met deze Zita een relatie aanknoopt. Eindelijk kan het verlangen naar fundering van zijn leven met behulp van het object Zita vervuld worden. Dat zijn eerste kennismaking met haar via een foto verloopt mag in dit verband ook geen verbazing wekken; een foto is de belichaming van iets dat is vastgelegd, verankerd, iets dat gestold is tot zijn. Bovendien is deze foto een uiting van kunst, en ook dat lijkt een middel om aan de vergankelijkheid te ontkomen.

Ook het eind van de relatie kondigt zich door een foto aan. Inni ligt op een zolderkamer uit te rusten van zijn escapades met een andere vrouw (nota bene: ‘Geheel volgens de voorschriften was Inni verdrietig’ (p. 20); denk aan het échec van Sartre), en ziet ineens een foto van Zita aan de muur hangen. Zij lijkt hem een vervloeking toe te fluisteren

> ... die hem voor altijd uit haar leven zou bannen, niet alleen uit de tijd die nog moest komen - dat zou nog te verdragen zijn - maar ook uit de al vergane tijd, zodat dat wat bestaan had dan niet meer zou bestaan. Acht jaar lang zou hij er niet zijn geweest! (p. 21)

Het citaat spreekt voor zich. Zita vormde Inni's levensrechtvaardiging, zij garandeerde zijn bestaan. Inni weet dat het afgelopen is en voelt zich ontworteld; angst overvalt hem voor de chaos in zijn leven die hem zonder Zita toegrijnst. Hij wordt immers teruggeworpen op zichzelf, op zijn vrijheid; zijn naakte existentie is weer het enige essentiële gegeven in een absurde wereld. Hij is opnieuw alleen verantwoordelijk voor de inrichting van zijn leven. Waarom liep de relatie mis?

> Ergens in die ondeelbare koek van nooit meer achterhaalbare tijd was hij opgehouden met op Zita te letten, en, wat erger was, door alle schaduwen en voortekens heen sliep hij, terwijl hij haar langzaam vergat, steeds vaker met haar, zodat Zita haar liefde langzaam, maar grondig, aftrok van deze steeds vreemder wordende man die haar, terwijl hij haar opwond, streelde, likte, klaarmaakte, soms dagenlang niet opmerkte. (p. 15)

Het échec is compleet. Zita weigert nog langer als object gebruikt te worden. Wanneer Inni voor de laatste keer haar naar bed mag, *koopt* ze zich vrij. Voor Sartre wellicht een overbodige symboliek; de vrijheid van de mens is immers onaantastbaar!

Voor Inni wordt het inmiddels tijd om een daad te stellen. Maar zijn poging tot zelfmoord is al even nonchalant als zijn houding in de wereld. Uiteindelijk is Inni Wintrop de enige die zich zonder veel kleerscheuren uit beide situaties weet te redden. Een vingerwijzing van Nooteboom?

Tante Thérèse, een plotseling aangewaaide tante, introduceert de nog jeugdige Inni bij **Arnold Taads**, vroeger haar minnaar.

> Sartre zegt dat wij de uiterste consequentie moeten trekken uit het feit dat God niet bestaat. Geloof jij in God? (p. 54)

Op deze confronterende wijze begint Taads het monologische gesprek dat hij tijdens een wandeling door het bos met Inni heeft. Deze hult zich instinctief in gevoelens van onverschilligheid en afwezigheid, terwijl Taads het verloop van zijn losmaking van de wereld beschrijft.

Met mensen, 'het soort dat zich moordend, liegend en bang naar zijn eigen dood begeeft' (p. 58), heeft hij nooit veel opgehad; hij houdt meer van de natuur, die puur is, net als de dieren. Om met Sartre te spreken: de natuur bevindt zich op het niveau van het zijn, zij is wat zij is en niets anders, zij is niet gespleten als de mens, die daardoor bepaald wordt door zijn eigen daden. Na de verschrikkingen van de oorlog verliest Taads zijn geloof in de mens voorgoed en trekt zijn geliefde bergen in, die voor hem de majesteit van God op aarde vormen.

> En op een dag dacht ik: een landschap dat door zijn, laten we maar zeggen objektieve majesteit het idee van God oproept kan natuurlijk net zo goed zijn afwezigheid oproepen. God is gemaakt naar het beeld en de gelijkenis van de mensen, daar komt iedereen na verloop van tijd achter behalve de mensen die nooit ergens achter komen. Maar mensen verachtte ik, inclusief (...) uiteraard mijzelf. Ik heb een hekel aan me. Maar al houd ik nog zoveel van honden en bergen, God in de gedaante van een hond of een berg kon ik me ook niet voorstellen. En zo verdween het idee van God uit mijn leven (...). (p. 59-60)

Het zijnsaspect van de natuur deed Taads vroeger aan God denken. Op het moment dat hij ontdekt dat God gemaakt is naar de mens, zo geheel de tegenpool van de natuur, kan hij het beeld van God er niet meer in terugvinden. God is een ideaal van de mens, en het geloof in hem verdwijnt wanneer Taads inziet dat natuur en mens onverenigbaar zijn. De overeenkomst met Sartre's opvatting over het niet te verwezenlijken menselijke ideaal van een synthese tussen zijn en bewustzijn, verbeeld in God, dringt zich onmiddellijk op.

Als gevolg van het verlies van zijn geloof in mens en God realiseert Taads zich dat hij alleen op de wereld is. Hij ook al. Op de vraag 'waartoe zijn wij op aarde?' is geen antwoord meer mogelijk; wat resteert is 'het ontbreken van alles' (p. 88). Tijdens een diner ten huize van tante Thérèse expliciteert Taads deze opvatting in een dispuut met Monseigneur Terruwe:

> Op een dag (...) zal het aan u en mij, aan uw hand en aan dat bord, aan deze fles Haut Brion en aan de rest van de wereld ontbreken. Dan zal het zelfs aan onze dood ontbreken, en aan ieders dood en daarmee aan iedere herinnering. Dan zijn we er nooit geweest. (p. 88)

Wij zijn allemaal collega's van het bestaande en verschillen er niet wezenlijk van: we beginnen, we eindigen, en daartussen bestaan we. Zo wordt het contingentiebesef het nieuwe geloof van Arnold Taads, die als een ware profeet optreedt als 'boodschapper van de ontkenning' (p. 71). Bij Inni en tante Thérèse leiden Taads' inzichten tot walgingervaringen. Zelf zegt hij er uitstekend mee te kunnen leven. Meestal tenminste...

Inni karakteriseert Taads als 'een man wiens verhouding met de wereld mislukt was, en die daarom in hoge, scherpe tonen de wereld van zich afstootte alsof hij nog haar meester was' (p. 71). Taads veroordeelt zichzelf tot fanatieke eenzaamheid, maar hij lijdt eronder, als onder een zelfgezochte, onherroepelijke straf.

Onherroepelijk, omdat er geen anderen bij betrokken zijn, omdat Taads in zijn eentje lijdt ‘aan zichzelf, in zichzelf’ (p. 72).

Twee vragen dienen hierbij bekeken te worden: waarom is Taads alleen, en waarom lijdt hij *aan* en *in* zichzelf? Allereerst komt Taads zelf aan het woord:

> Als Sartre zegt, de mens is op de wereld gegooid, hij is alleen, er is geen God, wij zijn verantwoordelijk voor wat we zijn, wat we doen, dan zeg ik ja... Maar als hij mij dan vraagt om ook verantwoordelijk te zijn voor de wereld, voor de anderen, dan zeg ik NEE! Nee. Waarom zou ik dat doen. ‘Als de mens zichzelf kiest, kiest hij alle mensen.’ Waarom? Ik heb nergens om gevraagd. Met het crapule dat ik om me heen zie heb ik niets te maken. Ik leef mijn tijd uit, omdat het moet, dat wel. (p. 63)

De houding van Taads ten opzichte van de anderen kenmerkt zich door verachting, grenzend aan haat. Hij vindt dat ze van de wereld een rotzooi gemaakt hebben, weigert betrokken te raken en trekt zich daarom terug. Hij

wil geen vuile handen maken, zou Sartre hebben kunnen zeggen. Dit in tegenstelling tot de authentieke mens, die zich realiseert dat hij, al kiezend, wel vuile handen móet maken. Toch kan Taads niet ontkennen dat ook hij is als de anderen: een mens, en dat zij hem ook zo beschouwen. Door nu op hen neer te zien, objectiveert hij hen (denk aan de werking van de blik van de ander) en meent zelf, als subject, niet langer geobjectiveerd te kunnen worden. Op deze manier tracht hij zich te bevrijden van het object-zijn-voor-de-ander en van de vervreemding die hieruit voortkomt, om zijn eigen vrijheid zonder beperkingen te kunnen realiseren. Dan zou hij zich ook bevrijd weten van zijn contingente facticiteit. Want dat is hetgeen waaraan Taads lijdt, en waarmee de ander hem telkens confronteert. Waarin lijdt hij dan? In de vrijheid van het menselijk bewustzijn, dat als gevolg van de niet-identiteit met zichzelf die facticiteit voortdurend (als zonder zin) ervaart. Maar Taads weet noch met behulp van een houding van haat en verachting ten opzichte van de ander, noch met een totale afsluiting van de wereld der anderen, aan hun blikken en aan zijn eigen contingentie te ontkomen. Ook in zijn bunker in Doorn blijft hij ermee worstelen, een gevecht dat hem langzaam maar zeker uitput. Aangezien Taads enkel de beperkingen van zijn bestaan ziet, komt hij niet aan zijn vrijheid toe. Verantwoordelijkheid voor eigen doen en laten zegt hij wel te voelen, maar dat is niet de verantwoordelijkheid die Sartre bedoelt. 'Je tijd uitleven', hetgeen Taads wel heel letterlijk opvat, is daarvoor een te afwachtende instelling; hij laat zijn vrijheid liggen en maakt zich derhalve schuldig aan kwade trouw.

Symbool van deze kwade trouw is *de kloktijd*, waardoor Taads zijn leven laat reguleren. Die ontneemt hem de zware verantwoordelijkheid van zijn vrijheid, die zich ook aan Taads in de angst meermalen openbaart, en beschermt hem tevens tegen de contingentie, door toch een bepaalde orde en zin in zijn leven aan te brengen:

G.L. van Lennep en Cees Nooteboom, foto: Eddy Posthuma de Boer

> Tijd, leerde Inni die dag, was in het leven van Arnold Taads de vader van alle dingen. Hij had de gevaarlijk vlakte van de dag in allerlei precies afgemeten stukken verdeeld, en de grenspalen die aan het begin en het uiteinde van die stukken stonden bepaalden zijn dag met niets ontziende hardhandigheid. Als hij ouder was geweest had Inni zeker geweten dat de angst die Arnold Taads regeerde zijn tienden in uren wenste te ontvangen, uren of halve uren, kwartieren, willekeurig aangebrachte breukpunten in dat onzichtbare element, waar we tijdens ons leven doorheen waden. (p. 66)

Zo ruilt Arnold Taads zijn vrijheid in voor ‘de vernietigende metronomiek van de pendule’ (p. 70). Zijn min of meer gezochte dood, ‘een versluierende omweg naar het gezochte ongeluk’ (p. 150), die al jaren in voorbereiding was en waarvan hij alle details reeds kende, verlost hem uiteindelijk voorgoed uit zijn lijden, uit zijn vrijheid.

> Totdat hij Philip Taads ontmoette had Inni Wintrop altijd gedacht dat Arnold Taads de eenzaamste man van Nederland was. Het kon dus nog erger. (p. 33)

Ook **Philip Taads**, de zoon die Inni bij de Oosterse kunsthandel van Riezenkamp tegen het lijf loopt, weigert deel te nemen aan de absurde wereld. Hij leeft alleen, zonder hond, teruggetrokken in een kamer die leeg, stil en wit is, waar zelfs de tijd geen rol meer speelt. De overeenkomst met het geliefde berglandschap van Arnold Taads valt op. Inni rapporteert:

> Alles was er wit, hier was men, ver van de wereld, in een ijl en koud berglandschap, of liever, alweer in een klooster, hoog in de bergen. (p. 142)

Philips universum lijkt een in zichzelf besloten ruimte, die inwoners of toeschouwers volkomen overbodig maakt. Dit doet Inni, toevallig bezoeker, huiveren. Of hij er nu wel of niet is, het maakt niets uit. Dit wijst hem op de contingentie van zijn bestaan en bezorgt hem een gevoel dat lijkt op ‘een soort zeurderige walging’ (p. 143).

Philip heeft hier geen last van. Hij is gevlucht in de droom van het oude Japan (kwade trouw natuurlijk), zoals hij die in zijn kamer heeft weergegeven, en bereidt zich daar voor op zijn verlossing. Alweer één. Buiten heeft hij niets te zoeken; het kostte hem geen moeite die verachtelijke wereld kwijt te raken. Omdat het leven hem hindert, wil hij zich ook van zichzelf verlossen, want hij heeft een hekel aan het ding dat hij is. Inni legt onmiddellijk de link met de vader, en dat niet alleen:

> Dit was zijn eerste gesprek met een ding, en hij voelde zich op een onherstelbare manier besmet. (p. 149)

Philip vindt het onverdraaglijk dat hij een lichaam nodig heeft om te kunnen bestaan. Het lichaam is volgens Sartre de feitelijke vorm van de mens op aarde, en die is contingent. Ook bij Philip Taads is er sprake van een contingentiebesef en een poging zijn contingente facticiteit te overstijgen.

Deze poging vindt gestalte in de yoga-lessen die hij volgt. Riezenkamp, die Philip kent van deze lessen, vertelt Inni hoe de yogaleraar de deelnemers leerde afzonderlijke lichaamsdelen te spannen en ontspannen, om ze vervolgens te vergeten, niet meer te voelen. Dan leek het net of ze er niet meer waren. Het

opheffen van de contingente facticiteit van het lichaam lijkt te lukken, interpreteren wij met Sartre in gedachten. Riezenkamp vervolgt:

> Maar op Taads had het een heel andere uitwerking. Die kreeg na een van die sessies een enorme huilbui, alsof hij zichzelf uit wou kotsen, zo sterk. En een andere keer kon hij zijn handen niet meer uit een kramp krijgen. (p. 156)

Confrontatie met zijn teruggekeerde, zinloze facticiteit leidt bij Philip tot een regelrechte ervaring van walging. De kramp symboliseert het feit dat hij letterlijk en figuurlijk gevangen blijft zitten in zijn lichaam. Riezenkamp schrok hier zo van dat hij met de yoga-lessen ophield, maar Philip ging door met zichzelf, het ding dat hij is, te verliezen met behulp van yoga.

Een ander hulpmiddel bij het verlossingsproces is het denken over niets, waarmee Philip zich op zijn kamer bezighoudt. Omschrijvingen als yoga, Zen, Tao, meditatie, kono-mama en ook God zijn enkel woorden die de betekenis van het niets van Philip Taads nauwe-

lijks benaderen. Zijn niets is eeuwig, spontaan en naamloos. Het is niet te beschrijven, het is zowel het begin van alles als de manier waarop alles gebeurt; het is niet-iets. Philip erkent dat het nogal vaag klinkt:

> De moeilijkheid is (...) dat de gedachte bij deze dingen niet in de woorden is. Zen gebruikt weinig woorden, veel voorbeelden. Voor iemand die er niet mee vertrouwd is lijkt het allemaal onzin. Alle mystiek is altijd onzin. Ook de christelijke waar die aan de Boeddhistische raakt, zoals bij Meister Eckhart. *Voor Eckhart is God zowel zijn als niet-zijn*. Je ziet, het niets is nooit ver weg. Het gat noemen de Boeddhisten dat. (p. 165; cursivering van mij, G.L.)

Philip stelt het niets op gelijke lijn met God en gat, beide symbool van de ideale situatie van Sartre, waar hij een letterlijke definitie van geeft. Zodoende lijkt hij met behulp van zijn denken over niets te streven naar de combinatie van de eigenschappen van het zijn en het bewustzijn, in een poging de contingente realiteit van de wereld en van zichzelf te ontvluchten. Ondertussen gooit hij allerlei soorten geloof op een hoop, want: ‘alles wat tegengesteld is, is in de grond één en hetzelfde’. (p. 166)

Zou het hem uiteindelijk dan toch lukken het volgens Sartre onbereikbare ideaal door het nadenken over niets te verwezenlijken? Inni legt de vinger op de zere plek: hoe is het feit dat Philip van plan is uit het leven te stappen te verenigen met ‘al die leren’ die toch juist bedoeld zijn om in harmonie te komen met alles wat er is? Philip repliceert:

> Wat het Oosten me gegeven heeft is de gedachte dat dat ik van mij niet zo iets unieks is. Er verdwijnt niet zoveel als dat verdwijnt, het is niet zo belangrijk. Ik hinder de wereld en de wereld hindert mij. Er is pas harmonie als ik ze alletwee afschaf. Wat er dan sterft is een bundel van omstandigheden die mijn naam droeg, en de beperkte, en bovendien steeds veranderende kennis die die omstandigheden omtrent zichzelf hadden. Ik vind dat niet erg. Wat ik afgeleerd heb is angst. Dat is al heel wat, en tot meer ben ik niet in staat. (p. 167)

Ook Philip weet het inzicht in zijn contingentie niet te ontstijgen; zijn vrijheid ziet hij niet en wil hij ook niet zien. Hij gebruikt zijn eigen contingentie juist om de angst, waarin het gevoel van die vrijheid zich leert kennen, mee te bestrijden. Waar zou hij bang voor moeten zijn als alles toch even absurd is? Op deze manier is het Philip gelukt het vrijheidsaspect praktisch geheel uit te schakelen. Hij lijkt zich hier bewust van te zijn:

> Wat ik bereikt heb is negatief, ik heb geen angst meer, ik kan mezelf rustig oplossen, zoals je een flesje gif oplost in de oceaan. De oceaan zal er weinig last van hebben, en het gif is van een grote last af, het hoeft geen gif meer te zijn. (p. 167)

Het contingentiebesef leidt bij deze Taads eveneens enkel tot een fatalistisch bewustzijn van zijn beperkingen, waarmee hij niet verder wenst te leven. Dat gif ook een medicament kan zijn, dat hij juist door de zinloosheid van het bestaan geroepen is er zin aan te geven, ziet Philip niet. Hij realiseert zich evenmin dat hij door zelfmoord te plegen zichzelf berooft van het enige waarmee hij zijn leven zinvol kan maken: zijn vrijheid, en zichzelf voorgoed vastlegt als ding.

Het moge duidelijk zijn dat zichzelf van het leven benemen bij Sartre ook een vorm van kwade trouw is. De mens is vrij om te kiezen maar dat houdt niet in de vrijheid om te kiezen voor een situatie waarin men nooit meer kan kiezen. Er wordt dan niet in vrijheid verniet, maar de vrijheid zelf wordt verniet. Voor Philip maakt het allemaal niets meer uit. Hij wacht op het juiste moment om een eind aan zijn leven te kunnen maken. Dat juiste moment is het bezit van de raku-kom, de belichaming van zijn droom. Het bezit van deze kom vormt de voltooiing van het verlossingsproces van Philip Taads en luidt via de theeceremonie zijn definitieve afscheid van het contingente bestaan in.

Conclusie

In het voorafgaande meen ik te hebben aangetoond dat zowel Inni Wintrop als Arnold en Philip Taads geplaagd worden door het besef van de contingentie van de wereld en van hun eigen bestaan. Door dit inzicht worden zij gedwongen een keuze te maken die bepalend is voor hun houding in de wereld.

Deze keuze komt bij alledrie op hetzelfde neer: zij weigeren deel te nemen aan de absurde wereld, wat resulteert in een weigering betrokken te raken bij de handel en wandel van de andere mensen die de wereld bevolken en haar mede gemaakt hebben tot wat zij is. Aan dit ontbreken van engagement met de wereld wordt echter door de heren op drie verschillende wijzen vorm gegeven.[7.]

Inni Wintrop verlaat de wereld niet, maar stelt zich op als onverschillig toeschouwer. Op deze manier tracht hij zoveel als mogelijk is betrokkenheid met het onzinnige wereldgebeuren te voorkomen. Desondanks is er in zijn houding ten opzichte van Arnold en Philip Taads wel iets van medeleven te bespeuren; hun keuzes fascineren hem tegen wil en dank. Maar:

> Hij liet ze, daar kwam het op neer, toch niet toe, het was net alsof het zich op film afspeelde, hij zat dan wel in de zaal en volgde de handeling aandachtig, zeker met zo'n boeiende acteur als deze, maar echt erbij horen kon hij niet, hij bleef, zelfs als hij sympathie voor de acteur koesterde, een toeschouwer. (p. 69)

Ellen Jens, Cees Nooteboom en Sjoerdje Mulisch

Wat zich op het toneel afspeelt, is Inni om het even. Hij laat alles over zich heen komen, zonder zijn passief-afstandelijke houding te verliezen. Door deze minimale keuze, niet te willen kiezen, maakt Inni zich schuldig aan een ernstige vorm van kwade trouw; zijn weigering te lijden betekent een praktisch volledige uitschakeling van zijn vrijheid en het daarbij horende verantwoordelijkheidsgevoel. Dit is geheel in tegenstelling tot de beide Taadsen, die menen dat lijden, een gerichte

keus maken, wél ergens toe leidt. Zij kiezen voor een radicale terugtrekking uit de wereld der anderen, voor wie zij slechts haat en verachting voelen. Op deze wijze proberen zij een eigen wereldorde te scheppen om aan de chaotische zinloosheid van de buitenwereld te ontkomen. Philip Taads gaat hierin het verst. In zijn lege universum is al het menselijke uitgebannen. Hij heeft zelfs geen hond meer om tegen te praten en zichzelf mee te bevestigen. Omdat de Taadsen één keer kiezen, en daarna tot aan hun dood niet meer, leidt hun keuze tot grote verstarring. Ook dit getuigt van kwade trouw.

Als gevolg van deze drie keuzes lijkt het de heren te lukken het engagement met en de verantwoordelijkheid voor de in hun ogen absurde wereld uit de weg te gaan. Een oplossing voor het besef van de zinloosheid van het eigen bestaan en voor de sluimerende angst voor de eigen zingevende taak in dat bestaan blijken hun keuzes echter niet te kunnen geven. Het besef van de contingentie van de eigen facticiteit uit zich bij Inni nogal versluierd in ervaringen van doelloosheid en walging, bij de Taadsen openbaart het zich wat duidelijker in de haat tegenover de ander en zichzelf; dit laatste escaleert bij Philip in een onverbloemde haat tegen zijn eigen lichaam. In het vervolg zal ik proberen duidelijk te maken dat Inni Wintrop en Arnold en Philip Taads ter bestrijding van deze existentiële problematiek alle drie op eigen wijze streven naar Sartre's onbereikbare ideaal van de combinatie van de eigenschappen van het zijn en het bewustzijn, in een poging hun contingente facticiteit op te heffen. Waarom dit streven gepaard gaat met een grote mate van *ritualisering*, en waarom het onvermijdelijk resulteert in kwade trouw, zal ik tot slot trachten toe te lichten.

De toeschouwerspose van Inni Wintrop symboliseert zijn streven naar de ideale situatie: hij is er wel, maar op een afstand, hij is er tegelijkertijd wel en niet. Door zowel te zijn, als niet te zijn, bewustzijn te zijn, zou Inni het fundament van zijn eigen vrijheid zijn, omdat hij er dan als een ding over kan beschikken. Dit zou een einde maken aan het zinloze feit van zijn bestaan, want het altijd onafgeronde bewustzijn heeft zich gevuld met het afgeronde zijn en heeft zich zodoende gefundeerd. Ook het beeld van zichzelf als een gat, dat Inni zo graag hanteert, belichaamt deze onuitgesproken wens:

> Inni (...) beschreef zichzelf in die dagen graag als ‘een gat’, een afwezige, iemand die niet bestond. (...) Een gat, een kameleon, iemand die ingevuld kon worden compleet met houding en accent, het was hem om het even. (p. 14)

Als hij maar opgevuld wordt.

> Hij was het vat dat volstroomde. (p. 61)

Toch lukt het Inni niet dit ideaal in zijn eentje te bereiken. Op het moment dat zijn sluimerende contingentiebesef ontwaakt, tracht hij zich op te vullen met vrouwen.

> Vrouwen, alle vrouwen, waren een middel om dichter bij te komen, in de buurt, in de straling van het geheim waarvan ze de beheersters waren en mannen niet. Door mannen, maar dit zou hij pas veel later zo kunnen zeggen, leer je hoe de wereld is - door vrouwen wát hij is. (p. 103)

Vrouwen zijn voor Inni media; via hen wil hij komen tot de ideale situatie. Sex is hierbij ‘een verrukkelijk vervoermiddel’ (p. 103). Vrouwen representeren het *zijn*, wát de wereld is (denk aan het beeld van Petra als steenrots). Zij zijn het centrum, de rustige spil waarop de wereld ronddraait. Mannen representeren het *bewustzijn*,

hóe de wereld zich rond die spil beweegt.[8.] Een combinatie van vrouw en man zou moeten leiden tot een soort perpetuum mobile, de eeuwigdurende beweging die Inni's bestaan zou funderen. Dit ideaal wordt gesymboliseerd door het karrewiel waarop de wereld ronddraait (p. 82). Dat Inni's hele leven om vrouwen zou draaien (p. 102) krijgt in het kader van het bovenstaande extra betekenis. De diepere motieven van het feit dat Inni zich aan vrouwen uitlevert wordt nu duidelijk:

> Als de wereld een raadsel was dan waren vrouwen de kracht die dat pulserende raadsel op gang hielden, zij, en zij alleen hadden toegang tot het raadsel. (p. 103)

Door zijn specifieke omgang met vrouwen voelt Inni zich een ‘vrouwenman’, hetgeen hem ‘een raadselachtige sensatie van dupliciteit’ (p. 103) bezorgt. Het raadsel is ontrafeld; de dupliciteit, die van het zijn, eigenschap van de vrouw, en die van het niet-zijn, eigenschap van de man, staat voor het onbereikbare ideaal

van de fundering van de eigen vrijheid, door de ander als basis te nemen, en van de daaruit volgende opheffing van de eigen, contingente facticiteit. Vandaar dat vrouwen Inni's religie worden. De ‘dienst’ met betrekking tot hen is sterk geritualiseerd: het vanzelfsprekende verlangen naar de vrouw die voor zichzelf klopt, wordt getransformeerd tot het verleiden, een werk van verering dat de ‘controle’ vormt van het gevoel van verlangen. Na de sex volgt het onvermijdelijke verdriet; de ideale situatie blijkt niet bereikt te zijn. Inni blijft oningevuld achter.

Arnold Taads heeft dan wel zoveel mogelijk met de wereld afgerekend, zijn eigen contingentie blijft hem parten spelen. Elke dag hangt als een zinloze, beangstigende leegte om hem heen en confronteert hem zowel met zijn contingentie, als met zijn vrijheid, die hij niet op zich neemt. Om aan beide aspecten van zijn bestaan te ontkomen tracht Taads met behulp van de klok elke vorm van chaos uit te schakelen en niets in zijn leven aan het toeval over te laten (zijn hond is de enige factor van toevalligheid, maar toch ook een gedresseerde). Zo wordt de kloktijd het ordenende principe, dat elke dag van Arnold Taads tot hetzelfde ritueel veroordeelt: wandeling, leesuur, goulash enzovoort.

Volgens Sartre bestaan er twee soorten tijd. Ten eerste de humane of beleefde tijd, die inherent is aan het bewustzijn van de mens. Door de keuzes die de mens maakt brengt hij veranderingen aan en maakt de tijd voelbaar. Daarnaast bestaat er de universele of wereldse tijd, die aan de oppervlakte van de dingen blijft en hun essentie niet raakt. Hieronder valt de kloktijd, die buiten het bewustzijn van de mens om bestaat en zich op het niveau van het zijn bevindt. Dit leidt tot de paradoxale gevolgtrekking dat kloktijd in feite tijdloos is. Zo suggereert ook de klok de afgerondheid waarmee de mens zich zou willen vullen. Maar het streven van Taads naar deze fundering van zijn bestaan resulteert slechts in kwade trouw. Uiteindelijk geeft hij, teruggetrokken in de bergen, het bittere gevecht tegen zijn contingentie op.

Philip Taads heeft de wereld volledig buitengesloten en is gevlucht in een Japanse droomwereld. Van de oosterse leren, die, zoals reeds eerder is opgemerkt, net als de christelijke religie het ideaal van het samengaan van zijn en niet-zijn prediken, heeft hij twee dingen meegepikt. Ten eerste de bevestiging van zijn allesoverheersende contingentiebesef. Philip is zo overtuigd van de zinloosheid van zijn bestaan dat hij zelfs geen angst meer zegt te voelen. Voor hem is de strijd gestreden; hij kan zijn zinloze facticiteit niet aanvaarden noch transcenderen, en wacht op het moment dat hij zich van zichzelf kan ‘verlossen’. De tweede verworvenheid van de oosterse leren, de rituelen waarmee de ideeën verbeeld worden, komt Philip bij zijn afscheid van de wereld van pas. Dan blijkt echter dat zelfs hij streeft naar het nimmer te verwezenlijke ideaal. De raku-kom, de belichaming van zijn droom, wordt door Inni op opmerkelijke wijze beschreven:

> Het beste kon je misschien nog zeggen dat die pot, kom, of hoe je het eenzame voorwerp dan ook noemde, eruit zag alsof hij ontstaan was, spontaan, niet door mensen gemaakt. Hij was letterlijk sui generis, hij had zichzelf gecreëerd en heerste over zichzelf en over wie naar hem keek. (p. 131)

De kom is schepper en schepsel tegelijk. Op p. 158 wordt het mysterieuze van de kom toegeschreven aan het feit dat het een voorwerp is ‘dat tegelijk leeg en vol kon zijn’. Nu wordt duidelijk welke droom de kom in feite symboliseert: die van het fundament van zichzelf te zijn, door zowel te zijn, als niet te zijn. Wanneer Philip

uiteindelijk de felbegeerde kom heeft weten te bemachtigen (zijn verlangen naar de kom correspondeert met Inni's verlangen naar de vrouw), noteert Inni wereldwijs:

> Hij heeft wat hij hebben wou, dacht Inni, die uit ervaring wist dat dat niet altijd prettig is. (p. 175)

Maar Philip weet zelf ook dat het ideaal van zijn dromen niet haalbaar is. Het streven naar het bezit van de kom getuigt van kwade trouw (hij legt zijn vrijheid in een ding); de verwezenlijking van dit streven verlost hem niet van zijn contingentie. Dat kan enkel de dood, meent hij. Vandaar dat Philip de kom gebruikt als medium bij zijn verlossing. De kom is het belangrijkste voorwerp bij de rituele theeceremonie die het eind van de tijd van Philip Taads aankondigt. Dat hij na afloop van die ceremonie de kom breekt, symboliseert de wanhoop van de man wiens ideaal onmogelijk

bleek en wiens vrijheid door een dominerend contingentiebesef is gebroken.

Nog twee vragen resten ons: waarom maken Inni Wintrop en Arnold en Philip Taads bij de bestrijding van hun contingentie gebruik van rituelen, en waarom loopt dit gebruik onherroepelijk uit op kwade trouw?

Rituelen zijn voorschriften, vastliggende gebruiken volgens welke plechtige, veelal godsdienstige handelingen volbracht moeten worden. Godsdiensten proberen een antwoord te geven op existentiële vragen als: wat is de zin van het menselijk bestaan op aarde? Nu kunnen godsdiensten de drie heren met betrekking tot hun contingentie-problematiek inhoudelijk gezien geen houvast meer bieden, maar de behoefte aan uiterlijke regulering van hun leven blijft bestaan. Het gebruik dat Inni Wintrop en de beide Taadsen van rituele handelingen maken, is de uiting van hun (algemeen menselijk) streven hun manier van leven voor altijd vast te leggen, om dat leven zodoende grond te geven, bestaansrecht te geven.

Doordat deze rituelen vastliggen, zijn het echter per definitie symbolen van kwade trouw. De mens die voorschriften hanteert bij de ordening van de chaos van zijn leven, laat volgens Sartre de vrijheid liggen zijn eigen regels te maken en die telkens opnieuw op hun waarde te toetsen. Zo verzaakt hij aan de eigen norm- en zingevende taak. Dat dit precies is wat Inni Wintrop en Arnold en Philip Taads doen, hoop ik voldoende aannemelijk gemaakt te hebben.

Met dank aan Harry Bekkering, Peter Droste en Hans van Stralen, wier positieve kritiek onontbeerlijk was voor het realiseren van dit artikel.

Bibliografie

Arntz, J.Th.C., *De liefde in de ontologie van Jean-Paul Sartre*, academisch proefschrift, drukkerij gebr. Janssen N.V., Nijmegen, 1960.

Bekkering, Harry, ‘Rituelen, een ongewoon rijk boek’; in: Maatstaf, 31e jaargang (1983), nr. 8 p. 56-68.

Buuren, Maarten van, ‘“Und weinte bitterlich”, Tekst en intertekst in Rituelen van Cees Nooteboom’; in De Revisor, 11e jaargang (1984), nr.1 (februari) p. 30-35.

Jansen, Louk, ‘Sartre's la Nausée’; in: Uitgelezen nr.4, instituutspublikatie Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap, K.U. Nijmegen.

Nauta, L.W., *Jean-Paul Sartre*, Het Wereldvenster, Baarn, 1966.

Struyker Boudier, C.E.M., *Jean-Paul Sartre; een inleiding tot zijn denken*, Lannoo, Tielt en Den Haag, 1967.

Eindnoten:

1. Ik heb bij dit en alle volgende citaten gebruik gemaakt van de vierde druk van *Rituelen* van C. Nooteboom, De Arbeiderspers, Amsterdam, mei 1981.
2. Het gaat hier om de opvattingen van Sartre zoals weergegeven in zijn belangrijke werk uit 1943, *l'Etre et le Néant*.
3. Waar in het vervolg met betrekking tot de onzijdige mens het taalkundig gezien korrekte bezittelijk voornaamwoord ‘zijn’ wordt gebruikt, wil ik nadrukkelijk opmerken dat hiermee geenszins de indruk gewekt wil worden dat het enkel de mannelijke soort betreft.
4. Dat zelfmoord op zich volgens Sartre ook een vorm van kwade trouw is, wordt toegelicht in het gedeelte onder het kopje ‘Philip Taads’. Naast Inni's stuntelige poging komen er in *Rituelen* drie succesvolle zelfmoorden voor: die van tante Thérèse (waarover Inni na een terloopse melding van het feit enkel opmerkt dat het niet zo ‘überlegt’ gebeurde (p. 33)) en die van de beide Taadsen. Hieromtrent noteert Inni het volgende:

   > Hij scheidde de verdwenenen in twee soorten, al naar gelang hun methode: de glijbaan en de trap. De ene ging, na wat aanvankelijke moeite, vanzelf, voor de andere moest je werken.
   > Tante Thérèse was glijbaan, dat was zeker. Drank en een onfeilbaar mengsel van hysterie en landerigheid hadden de uitgang uit de balzaal als vanzelf gewezen, terwijl de beide Taadsen vastberaden hele labyrinten hadden doorgeworsteld en eindeloos trappen beklommen om tenslotte op hetzelfde punt uit te komen. (p. 34)

   Dit citaat vertoont sterke overeenkomst met wat in *La Nausée* van Sartre gesignaleerd kan worden over het sterven van mensen van kwade trouw en dat van mensen die authentiek trachten te leven. De eerste groep glijdt soepel weg in de dood, zeker van het recht op het eeuwige leven. De tweede groep mensen sterft moeilijk en alleen. De Taadsen hebben (in tegenstelling tot tante Thérèse), hoewel het hen niet gelukt is de verantwoordelijkheid van hun vrijheid te dragen, in ieder geval geprobeerd een keuze te maken die ergens toe zou leiden. Inni's positie tussen deze twee groepen in getuigt wederom van zijn halfslachtigheid: hij kiest wel, maar om niet te hoeven kiezen. Zelfs zijn poging tot zelfmoord overkomt hem en is daardoor bij voorbaat gedoemd te mislukken.

Dit citaat verwijst tevens naar de geworpenheid op aarde, een sleutelbegrip binnen het Existentialisme. Ook Arnold Taads heeft het op pagina 63 over het feit dat de mens op de wereld gegooid is, zonder erom gevraagd te hebben.

5. Er is hier sprake van een analogie tussen Petrus de apostel, fundament van de kerk, en Petra de vrouw, fundament van de man. Het gebruik van het woord ‘religie’ draagt bij aan deze overeenkomst. Overigens is de term ‘rots’ c.q. ‘steen’ een vaak voorkomend beeld in het Existentialisme voor het menselijk ding. Dit verwijst weer naar Inni's opvattingen omtrent het zijnsaspect van de vrouw. Zie conclusie.
6. Inni realiseert zich niet dat hij de tijd zélf is. Het bewustzijn, dat verandering is, impliceert immers zodoende de tijd. Dit inzicht zou hem echter opzadelen met een grote verantwoordelijkheid, en het ligt niet in Inni's karakter dergelijke zware taken op zich te nemen.
7. Het tonen van verschillende levenswijzen met als doel de lezer te dwingen een moreel oordeel te vellen is typisch existentialistisch. In vrijwel alle werken van Sartre moet ook de lezer kiezen. In *Rituelen* is dit ethische moment veel geringer, wat al aangegeven wordt door het motto van Stendhal (‘Personne n'est, au fond, plus tolérant que moi. Je vois des raisons pour soutenir toutes les opinions; ce n'est pas que les miennes ne soient fort tranchées, mais je conÇois comment un homme qui a vécu dans des circonstances contraires aux miennes a aussi des idées contraires.’).
8. Vrouwen zijn stilstand, mannen beweging. Helaas hanteert Inni Wintrop een nogal stereotypisch en naar ik hoop sterk verouderd beeld.

Connie Palmen
De schrijver als schenner
De schrijver, de filosoof, de tekst

'Filosofen zijn eigenlijk mislukte schrijvers,' zei Nooteboom laatst tegen me en zoiets mag alleen een schrijver tegen me zeggen. Niet omdat het dan waar is, want het is natuurlijk niet waar, maar misschien juist daarom: de schrijver mag beweren wat hij wil, als er maar literatuur van komt.

Waarom komt het omgekeerde zelden voor, dat een filosoof tegen een schrijver zegt dat schrijvers eigenlijk mislukte filosofen zijn? Om dezelfde reden, maar dan in tegengestelde richting: omdat een filosoof geen onware beweringen doet, alleen omdat ze zo mooi zouden klinken. En ook dat is natuurlijk niet waar. Tegen een schrijver zeggen dat hij eigenlijk een mislukt filosoof is, klinkt toch alsof je zegt dat hij niet goed na kan denken en op geen enkele manier de waarheid raakt. En de moeilijkheid met de waarheid is nu net dat ze zo mooi niet is of ze komt in een boek terecht. Daarom zijn filosofen niet uitsluitend denkers, maar ook wel degelijk schrijvers en als ze mislukken komt het omdat ze geen pen op papier kunnen krijgen of: als ze daar toch in slagen, slechte boeken schrijven. Wanneer de filosoof ook een schrijver is krijgen we te maken met de kwestie van het verschil: hoe onderscheid je een literaire schrijver van een filosofische, een filosofisch werk van een literair werk? Wat is er filosofisch aan de literatuur en literair aan de filosofie? Dergelijke vragen gaan een tijdlang mee, is mijn ervaring, en ze blijken ook nog altijd samen te hangen. Heette het in voorbije tijden nog het probleem van *Dichtung und Wahrheit*, in de moderne filosofie haken we naar de waarheid onder het mom van het probleem van de identiteit: van de eenheid, van de grens, van de oorsprong. Het werk van Cees Nooteboom gaat daarover. Dat van Jacques Derrida ook.

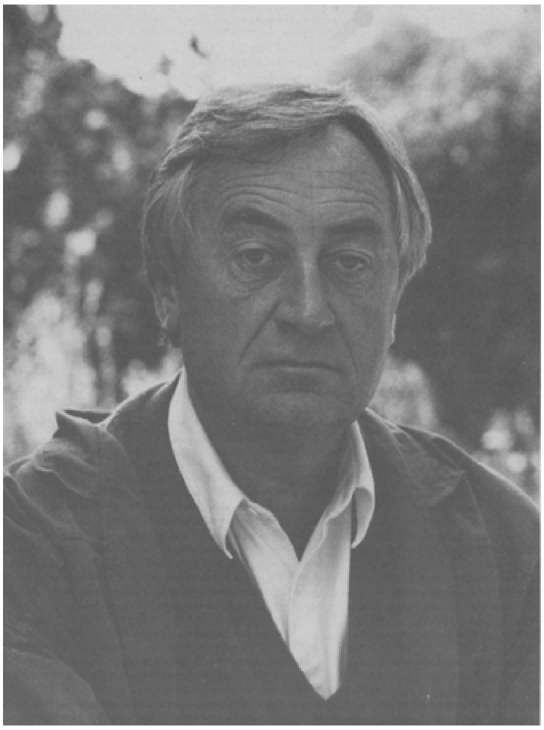
Als het eenmaal uitgesproken is, lijkt het haast vanzelfsprekend, maar de gevolgen van het feit dat iedere filosoof ook een schrijver is, zijn volgens de Franse filosoof Jacques Derrida enorm. Derrida is verantwoordelijk voor iets nieuws binnen de studie van de Westerse filosofie; voor een houding, een aanpak, voor iets wat je de filosofische kritiek kunt noemen. Derrida analyseert teksten op een manier die we tot nu toe alleen van de literatuurwetenschapper kennen, met een rigoreuze aandacht voor metaforen, ellipsen, herhalingen, titels en motto's, punten en komma's.

De filosofische criticus bestudeert de tekst van de filosoof niet zozeer op de ideeën, het denkwerk of wat de filosoof allemaal *wil* zeggen, maar op de manier waarop een lezer van al dat denkwerk op de hoogte wordt gesteld, op *hoe* het gezegd wordt, op de tekst, het medium. De conclusie van Derrida is meedogenloos tragisch, want hij laat zien dat de filosofische wil bij uitstek - het beweren van de waarheid - juist door het schrift, of wat Derrida de schriftuurlijke werking van het schrift noemt, noodzakelijkerwijs moet mislukken. De waarheid en de tekst staan op gespannen voet. Een tekst haalt de waarheid zonder meer onderuit.

Betekent dat nu dat de schrijver van literatuur het altijd al bij het rechte eind had door iedere pretentie op het bewaren van de waarheid te laten varen en het er maar op te houden om wat hij te zeggen had zo mooi mogelijk te doen? Nee, dat betekent het niet. Het betekent wel dat er iets verandert in het oude scenario van Plato, waarin hij voor eens en voor altijd de rollen verdeelde tussen 'de Filosoof' en 'de Dichter' en voor de eerste de waarheid en de werkelijkheid in pacht had en de laatste van het toneel stuurde, omdat die niet meer in huis had dan wat leugens en de schijn.

De contemporaine filosoof verandert Plato's scenario niet door de dichter vrij te pleiten en de schuldenlast voor de variatie eens bij de filosoof te leggen door hem

op zijn beurt te beschuldigen van misleiding en bedrog. Er is helaas geen schuldige of het zou de tekst moeten zijn. Derrida beweert dat iedere tekst, door wie dan ook uitgesproken of neergeschreven, altijd *kan* en zelfs altijd *moet* kunnen leiden tot het eeuwige euvel van de leugen, het misverstand, de uiteenlopende interpretaties, dubbelzinnigheid en onbegrip. Alles wat de filosoof als dichterlijk illusionisme of gezwollen retorica verre van zich wou houden, omdat


Cees Nooteboom, foto: Simone Sassen

het het beweren van de waarheid in de weg zou staan, is volgens Derrida de mogelijkheidsvoorwaarde voor iedere tekst om iets te kunnen betekenen. Teksten met een onveranderlijke en eenduidige betekenis bestaan niet. Een teken kan pas iets betekenen, omdat het in beweging is, omdat het herhaalbaar is en noch door een vaste plaats, noch door de intentie van een spreker of schrijver vastgeprikt kan worden op een betekenis.

Derrida heeft het scenario van Plato uitgebreid met een lachende derde: de tekst en dit uitgebreide scenario wordt in dit artikel gebruikt. Het gaat over ‘de Filosoof’, ‘de Schrijver’ en ‘de Tekst’. Door een willekeurig boek te nemen van Derrida en het te vergelijken met een roman van Nooteboom, komen we al terecht op een vreemd kruispunt van wegen. Wanneer we bijvoorbeeld een auteursindex zouden maken van een tekst van de filosoof, dan zou een niet gering deel ervan in beslag genomen worden door namen van schrijvers uit de wereldliteratuur. Het omgekeerde gebeurt wanneer we een roman als *In Nederland* (1984) nemen van de schrijver. Minstens een derde deel van de mogelijke auteursindex - want op zich is het al wonderlijk genoeg dat we van een roman een auteursindex kunnen maken - zal ingevuld kunnen worden met namen van filosofen: Plato, Longinus, Demetrius, Spinoza, Hume, Plotinus en anderen.

In een essay over Kafka merkt Derrida op dat hij op zoek is naar het punt waarop het verschil tussen literatuur en filosofie ‘tegelijkertijd het meest verzekerd en het minst duidelijk is.’[1.] Het klinkt hopeloos genoeg om er niet naar te blijven zoeken. Wanneer de moderne literatuur en de moderne filosofie de indruk wekken naarstig op zoek te zijn naar hun eigen wezen en hun onderling verschil, dan zijn de teksten die zoiets als een tekst, een boek of het schrijven zelf tot onderwerp hebben, de aangewezen plaats daarvoor. *In Nederland* bijvoorbeeld. Als je het zo wil, gaat *In Nederland* over de grenzen van de literatuur en hoe de literatuur door haar grenzen en door het schenden en overtreden daarvan juist tot literatuur wordt. Onder meer, moet ik erbij zeggen, want het is een veelomvattend boek. Maar ook als lezer moet je een keuze maken en ergens mee beginnen. Veel verder dan het begin kom ik trouwens niet, maar dat is ook de bedoeling.

Het onmogelijke begin

Van het boek met de titel *In Nederland* en de ondertitel of genreverwijzing ‘Roman’, zou je kunnen zeggen dat het als volgt begint:

> Er was eens een tijd die volgens sommigen nog steeds voortduurt. (p. 7)

Een boek dat een roman heet te zijn en begint als een sprookje, heeft op de lezer hetzelfde effect als een priester op zijn kerkvolk die, in plaats van het *Credo* opeens een aria uit *La Traviata* inzet: verwarring, vervreemding, onzekerheid, hilariteit. Iedereen die vertrouwd is met de regels van het spel beseft direct dat hier iemand schennis pleegt, regels overtreedt en een ritueel ontheiligt. De schrijver is een schenner.

> Ik had de laatste regels opgeschreven en me daarna met moeite uit de bank gewurmd. Ineens kreeg ik het idee dat de vakantie was afgelopen, dat een joelende klas binnen kon komen en mij daar aantreffen als een indringer, als iemand die voor het groeien van zijn gebeente, door het aan alle kanten obsceen aanzwellen van zijn vlees, door het haar dat uit

> zijn gezicht groeit en de stand van Ducados het recht verloren heeft om in het territorium van kinderen te vertoeven en dat toch wil, een schenner (p. 148)

De roman van Nooteboom laat zich lezen als een onderzoek naar de roman zelf, een queeste naar de wetten, regels en grenzen van de literatuur. Door in een literair werk de vraag naar wat een literair werk is aan de orde te stellen, is deze roman tegelijkertijd een schending van de wetten en rituelen van de literaire tekst. De bestaande grenzen tussen taal en meta-taal, literatuur en literaire kritiek, tussen sprookje en roman, tussen filosofie en literatuur worden daarmee overschreden.

In het domein van de literatuur is 'Er was eens' een ritueel begin, een initiatie in een klasse van teksten: de sprookjes. Zo'n klasse is een territorium, waarin bepaalde wetten gelden en het begin van het sprookje is er een van. Iedere lezer weet waar hij aan toe is, hij herkent de genreverwijzing in de tekst zoals een automobilist een verkeersbord op de weg. De lezer is op zijn plaats, een topos in het land

van de literatuur. Mocht hij niet al behoorlijk op zijn hoede zijn door de vervormde topografische weergave van Nederland op de achterflap van het boek, dan wordt hem hier door de beginregel van wat een roman moet zijn wel duidelijk dat het om een ongewone reis zal gaan. Er lijkt een wet te bestaan die het een roman verbiedt om met 'Er was eens' te beginnen. Een tekst hoort zich te gedragen. De schrijver zet ons met het begin op het verkeerde spoor, maar is 'Er was eens' wel het begin van de roman?

De schrijver Cees Nooteboom vertelt het verhaal van de schrijver Alfonso Tiburòn de Mendoza, die ons op zijn beurt een verhaal wil vertellen, maar nogal wat moeite heeft met het begin. Tiburòn stelt zich aan de lezer voor als een Ingenieur en Inspecteur van Wegen in het dagelijks leven en schrijver in zijn vrije tijd. Wegenbouw en schrijven hebben volgens hem heel wat overeenkomsten.

> Ik lees een landschap als een boek, dat is eigenlijk wat ik wilde zeggen. Het heeft misschien iets te maken met de zogenaamde almacht van schrijvers om een wereld neer te zetten zoals zij dat willen. (p. 15)

Tiburòn heeft zich teruggetrokken in een leegstaand schoolgebouw in Zaragoza, om er tijdens zijn vakantiemaand ongestoord te kunnen schrijven. Het verhaal moet gaan over 'volmaakte schoonheid en volmaakt geluk' (p. 16) en over 'het bederf van het sublieme door het triviale' (p. 34). Het moet er over gaan, maar wanneer begint deze schrijver met schrijven? Waar begint het verhaal van Tiburòn? Volgens de schrijver in het verhaal moet het begin van het verhaal nog gemaakt worden. Tegelijkertijd zijn we als lezer al met het verhaal begonnen en maakt de belofte van het begin er deel van uit. De tekst waaraan de lezer begonnen is, is het verhaal over het begin van een verhaal, over de totstandkoming. Het is een onstaansgeschiedenis.

> Kijk, nu ik wil beginnen, zie ik ineens weer een stuk van de C221 voor me, tamelijk recht, bij Nuestra Senora de las Vistas. (...) Er nadert een man op een muilezel. (...) Hij is misschien al een dag onderweg, een verschijning uit het paradijs, en dat waren de hoofdpersonen uit mijn verhaal ook. Niet waren, zijn. Maar zij woonden toen het verhaal begon in de Bijlmer, een nieuwbouwwijk met hoge flatgebouwen aan de Zuidkant van Amsterdam. En zij heetten Kai en Lucia. Hoe introduceer je de notie van volmaakt geluk? (p. 16/17)

Tiburòn weet niet hoe hij moet beginnen met een verhaal dat blijkbaar al ergens begonnen is, op een andere plaats, ergens in Amsterdam. Maar welke plaats hebben de hoofpersonen in *In Nederland*? Zijn Kai en Lucia de hoofdpersonen uit een sprookje dat met 'Er was eens' begint, of zijn het de hoofdpersonen uit een boek dat zich op de kaft als een roman presenteert? Of zijn het de personages uit een roman over het vertellen van een sprookje, over het schrijven van een tekst? Een begin is niet zonder meer een begin wanneer in het verhaal het verhaal nog moet beginnen. De aarzelingen van de schrijver en de zich kruisende genreverwijzingen ontnemen het verhaal een absolute lineariteit. De grenzen van de tekst liggen niet voor de hand, want de kaft en de eerste bladzijde zijn niet het begin waarmee de tekst haar drempel blootlegt. Die drempel scheidt hier niet het binnenste van het buitenste af, maar verschijnt op plaatsen in het boek, waar je hem niet zou verwachten. Een tekst krijgt een identiteit en een definitie - dit *is* een sprookje, een roman, een essay, een gedicht - wanneer de lezer de merktekens van het genre

herkent en thuis kan brengen. De manier waarop een tekst begint en eindigt, waar en hoe de grenzen getrokken zijn, hoe een tekst grafisch verzorgd is, het zijn de herhaalde rituelen waarmee een tekst getooid wordt om zoiets als een identiteit mogelijk te maken en haar onder een noemer te brengen. Dat zijn plaatsbepalingen. Grafie is topografie, het landschap is talig, het boek een metafoor voor de wereld, of andersom, het is maar hoe je het bekijkt. Nederland is herkenbaar op de kaart, omdat het land steeds op dezelfde manier getekend wordt en niet omdat Nederland op zichzelf steeds hetzelfde land blijft of bij iedereen dezelfde betekenis oproept. Grenzen, eenheid, oorsprong, herhaling, herkenning en identiteit, ze hebben met elkaar van doen.

Met het verkennen van de grenzen van *In Nederland* komen de herkenning van het genre en de bepaling van de identiteit van de tekst, en zelfs van de literatuur, er niet ongeschonden van af. En dat de schending van literatuur weer alles te maken heeft met de definitie van literatuur, zullen we nog wel zien.

De oorsprong van de tekst

Nooteboom vestigt met nog een ander tekstueel grensfenomeen de aandacht op het onmogelijke karakter van de grenzen van de tekst. We doen namelijk niet simpelweg met 'Er was eens' onze intrede in *In Nederland*, noch wordt ons met 'en nog lang en gelukkig' uitgeleide gedaan: als puntje bij paaltje komt zijn de grenswachters van deze tekst een tweetal motto's.

In 'La double seance'[2.] pleit Derrida voor een systematisch onderzoek naar wat hij de 'tekstuele entloot' (la greffe textuelle) noemt. Hieronder verstaat hij tekstelementen als voetnoten, titels, motto's en opschriften. In de klassieke esthetica worden deze elementen behandeld als toevoegingen, versiersels, die vreemd zijn aan de 'eigenlijke' tekst en er in feite geen substantieel onderdeel van vormen. Ze hadden net zo goed weggelaten kunnen worden. Voor Derrida niet. Voor hem leggen juist deze tekstelementen die hopeloze logica van de tekst bloot, het zijn beginselverklaringen.

Het motto is tegelijkertijd een tekst die aan de tekst vooraf gaat (hors d'oeuvre) en een tekstelement met een bevruchtende invloed op de tekst, een kiem (un germe). De door Derrida gebruikte termen herinneren niet voor niets aan een biologische verhandeling: hij meent dat alleen de werkzaamheid van het enten deze gelijktijdigheid kan verklaren.[4.] Enten is inplanten, het overplanten van een loot op een moederplant. De ingeplante loot voegt iets toe aan de moederplant en parasiteert er tegelijkertijd ook op. Het ingeplante element komt van buiten, van een andere, vreemde plant en is zowel iets wat aan de buitenkant blijft zitten en toch deel gaat uitmaken van de moederplant, dus in die zin binnen is.

Ook het motto bevindt zich noch binnen, noch buiten de tekst, is noch volkomen vreemd, noch volkomen eigen, het is het allebei tegelijkertijd, binnen én buiten, anders én eigen. En wat betekent dat? Het betekent dat de grenzen tussenbeide onvolkomen zijn. Eigenlijk hebben we glasheldere grenzen nodig tussen het een en ander, om aan de dingen een identiteit toe te kunnen schrijven en een onderscheid te kunnen maken tussen wat bijvoorbeeld wel onder de literatuur valt en wat niet.

Tekstelementen als het motto, de genreverwijzingen en ook zoiets als de zelf-referentiële uitspraken - dus het in een boek schrijven over 'dit boek' -, waarvan niet te zeggen valt of ze tot 'het werk zelf behoren of, omdat ze ook iets zeggen over het werk, er buiten vallen, doorbreken de grenzen en maken het onmogelijk om een werk absoluut te definiëren. Deze tekstelementen, die ik eerder heb aangeduid als 'de rituelen van de tekst', maken het tegelijkertijd mogelijk een tekst te herkennen of iets als literatuur te bestempelen, en ze zijn verantwoordelijk voor het niet absoluut kunnen bepalen van wat nu de identiteit, waarheid of essentie van de literatuur is. In de psychologie heet dit fenomeen van de onmogelijkheid een *double-bind*. Moeder koopt twee truien voor dochter, een rode en een blauwe. Dochter blij, holt naar boven, trekt eerst de blauwe aan en holt weer naar beneden. Om zich trots te tonen. Zegt moeder: 'Dus je vindt de rode niet mooi'. Dat is ook onmogelijk, voor dat kind.

Zulke onmogelijkheden zijn inherent aan iedere tekst, meent Derrida. In *In Nederland* komen we bijvoorbeeld de volgende zelf-referentiële uitspraak tegen:

> Stel het je even letterlijk voor. Neem dit boek, als het een boek wordt tenminste, want als het dat niet wordt doet het probleem zich niet voor. (p. 99)

Hier is *In Nederland* in *In Nederland*. Dat kan, maar dat kan ook niet. Wat is de referent van ‘dit boek’? Welk boek? De schrijver confronteert ons als lezer met de twijfel aan het bestaan van het boek. Iedere uitspraak *in* het boek *over* het geheel dat het boek is, kan niet zonder logische problemen tot het geheel behoren. De uitspraak zit erin, maar valt als een uitspraak over het boek ook buiten de grenzen van het geheel. Derrida vat deze onmogelijkheid van het samenvallen van de tekst met een zelf-referentiële uitspraak in de tekst samen onder ‘de wet van de ontgrenzing’ (la loi de débordement)[5.] en bij Douglas Hofstadter heet het ‘quinen’.[6.] Zelfreferentialiteit veroorzaakt een paradox, daar gaat het om. Ieder literair werk en ieder kunstwerk in het algemeen, bezit een merkteken op grond waarvan wij, de lezers en toeschouwers, in staat zijn iets te identificeren als kunstwerk en, specifieker, als een kunstwerk dat onder de noemer van de literatuur of zelfs een bepaald literair genre valt. De merktekens echter,

waaraan wij de autoriteit ontlenen om iets te identificeren en te classificeren behoren zelf niet zonder meer toe aan het werk.

> Iedere tekst participeert aan een of aan meerdere genres, er is geen tekst zonder genre, er is altijd sprake van een genre en van genres, maar deze participatie is nooit een aanhorigheid... de vermelding van het genre maakt niet eenvoudigweg deel uit van het genre.[7.]

Dus, de vermelding 'Roman' is romanesk en ook niet en het motto is van Andersen, maar het gaat ook iets betekenen bij Nooteboom wanneer hij het overschrijft en in zijn boek plant. Het motto heeft zijn oorsprong in het sprookje 'Tante Kiespijn' van Hans Christian Andersen en het gaat als volgt:

> 'Waar hebben wij het verhaal vandaan?'
> 'Wil je het weten?'
> 'Wij hebben het uit het vuilnisvat, met al die oude papieren.'

De schrijver (Andersen?) eist hier niet het recht op de eigenaar te zijn van een individuele schepping, maar hij beschouwt het verhaal als een vondeling, een anonieme tekst die al ooit ergens anders begonnen is en door hem wordt aangetroffen. In het motto wordt de vraag naar de oorsprong gesteld, de oorsprong van het verhaal. Waarom? Wat willen we te weten komen door naar de oorsprong van iets te vragen?

Aan de klassieke vraag naar de oorsprong zijn een aantal metafysische vooronderstellingen verbonden. Foucault schrijft in 1971 een essay over het oorsprongbegrip bij Nietzsche en hij zet daarin op een rijtje om welke vooronderstellingen het hier gaat en tergen welke metafysische misvattingen Nietzsche zich verzet als de filosofen denken dat: a. de oorsprong het exacte wezen van de dingen toont b. de oorsprong de dingen in hun volmaaktheid toont c. de oorsprong de waarheid van de dingen toont.[8.]

De vraag naar de oorsprong is de metafysische vraag bij uitstek. Volgens de metafysicus reikt de kennis van de oorsprong, van het allereerste begin, ons de mogelijkheid aan de dingen in hun diepste wezen, waarheid en volmaaktheid te kennen. Zo het een vergissing is, dan doolt ze ook rond onder de literatuurwetenschappers; door het toeschrijven van een oorsprong aan een tekst kan de betekenis ervan bepaald worden. Literatuuropvattingen waarin de intentie van de auteur als oorsprong opgevat wordt, als begin- en eindpunt van alle mogelijke betekenissen, als de context waardoor een tekst een definitieve betekenis krijgt, zijn daar een voorbeeld van. De vraag naar de oorsprong is de theogonische vraag naar het eigene en de eigenaar, naar het genre en de generieke eigenschappen van de soort. Is Nooteboom de eigenaar van *In Nederland*? Behoort *In Nederland* tot de klasse van het sprookje of tot de klasse van de roman? Met het antwoord: 'Wij hebben het uit het vuilnisvat met al die oude papieren', wordt het toebehoren van de tekst aan de auteur of aan een klasse op de helling gezet en het determineren van een eenduidige betekenis aan de hand van een absolute oorsprong onmogelijk gemaakt. Het allereerste begin, de eerste aanzet tot een onstaansgeschiedenis van de tekst, is onvindbaar. De tekst heeft geen oorspronkelijke topos. Het antwoord uit het motto ontluistert ook de romantische visie op de schrijver zelf, als een door de inspiratie gedreven soevereine schepper, begiftigd met de gave van een ziener, die zijn oor te luisteren legt en uit het niets de verhalen tevoorschijn tovert.

> Op het ogenblik dat het zwarte gat van het schoolbord mij suggereert dat elke illusie van betekenis uit mijn verhaal is weggetrokken, en dat er, als ik maar lang genoeg in de leegte zou staren er op zijn grauwe, leistenen oppervlak een verhaal zichtbaar zou worden dat, als ik het kon vertalen, door iedereen als meesterwerk herkend zou worden, op zulke momenten van *absentia* en niet bij mijn karakter passende wanhoop, sla ik de Webster open. (p. 30)

Verhalen komen niet uit het niets. De verhalen zijn al ergens begonnen. De schrijver in het boek laat zich inspireren door de meest anonieme taal die wij kennen, de taal uit het woordenboek, de taal zonder eigenaar.

> Wat lees ik nog meer? Dagboeken, brieven, en het liefst van alles woordenboeken, want laten we eerlijk zijn, zonder tussenkomst van welke instantie ook heeft de taal zelf altijd nog het meest mee te delen. (p. 29)

Cover van 'In Nederland', El paso de la laguna Estigia, schilderij: Patinir

Evenmin als Samuel Webster de eigenaar is van de *New Webster Encyclopedic Dictionary of the English Language*, ook al draagt dat boek zelfs in de titel zijn naam, zo is noch de schrijver Nooteboom, noch Tiburòn, de absolute eigenaar van de tekst *In Nederland*. De eigennaam beschermt de versie bij de wet en hij moet een tekst afsluiten en begrenzen, maar de eigennaam kan zelf als een woord opgenomen worden door de taal en een onbegrensd aantal interpretatiemogelijkheden hebben. Iedere tekst heeft een eigenaar, maar de eigenaar kan de tekst nooit bezitten en als een eigendom beschermen tegen schending, betekenisverlies of tegen een interpretatie die door de schrijver niet gewild wordt.

> De tekst onteigent elk woord vanaf het moment dat het wordt opgetekend: de schrijver is geen meester over zijn eigen tekst, zelfs niet over het meest eigene woord daarin: 'ik'.[9.]

In *In Nederland* wordt, al dan niet letterlijk geciteerd, een mengelmoes van schrijvers aan het woord gelaten en wordt deze heterogene ontstaansgeschiedenis, die onmogelijk teruggevoerd kan worden tot één plaats, één beginpunt, één eerste regel, één oorsprong, bovendien uitvoerig becommentarieerd. Het is niet alleen literatuur, maar er wordt ook gezegd wat de voorwaarden zijn voor het maken van literatuur.

> Schrijven bestaat uit het geschrevene anders groeperen, er zitten altijd honderd schrijvers in je hand, ook al weet je of wil je het niet. Daar is niets aan te doen. (p. 138)

De voortdurende juxtapositie van taal en meta-taal maakt van *In Nederland* een onbegrensbaar boek, een boek dat de grenzen tussen primaire en secundaire werken, literatuur en filosofie, roman en sprookje, lezer en schrijver, binnen en buiten en begin en einde steeds overtreedt. De schrijver Cees Nooteboom schrijft een tekst over de schrijver Alfonso Tiburòn de Mendoza, die op zijn beurt een tekst schrijft over het schrijven van een tekst en daarin andere schrijvers citeert, die op hun beurt weer schrijven over teksten van andere schrijvers, waarin enz.[10.]

> In het binnenste van dit boek, dat zichzelf oneindig reflecteert, dat zich ontplooit als een pijnlijke ondervraging van zijn eigen mogelijkheid, representeert zich derhalve de vorm van het boek zelf.[11.]

Van deze oneindige zelfreflectie laat zich niet eens zeggen dat ze nieuw is, of een kenmerk van de moderne roman. Het motto stamt uit een sprookje van Hans Christiaan Andersen. Het sprookje heet 'Tante Kiespijn' en Andersen laat hierin een verteller aan het woord die zonet een manuscript in handen gekregen heeft. Het manuscript is gevonden door de kruideniersjongen ('Hij is een levende reddingsboot voor een niet gering deel van de literatuur'[12.]) en geschreven door een inmiddels overleden student. De verteller uit het sprookje schrijft het manuscript helemaal over, zodat wij het kunnen lezen. In het manuscript komt een ik-figuur aan het woord, die vertelt over de onstaansgeschiedenis van zijn schrijverschap en zijn verdere lotgevallen als schrijver. Een al te letterlijke interpretatie van een, door zijn tante voorgestelde metamorfose van de doden in engelen, is er de oorzaak van dat hij tegen wil en dank als dicht beschouwd wordt en is tenslotte zelfs de oorzaak van zijn dood. Hij sterft omdat hij schrijft wat wij op dat moment kunnen lezen. *In Nederland*, de roman die zich laat lezen als de ontstaansgeschiedenis van een tekst, citeert een motto uit een tekst die zich laat lezen als de onstaansgeschiedenis van een tekst. Wanneer literaire, filosofische en de teksten over literatuur en filosofie tegenwoordig bol staan van onmogelijk labyrintische uitspraken, dan komt dat omdat de literatuur en de filosofie in zichzelf verwikkeld zijn, op zoek naar hun eigen waarheid. Tijdens die zoektocht stuit de literatuur op de literatuur, zijn de schrijvers personages en zijn zelfs de lezers fictie.

De waarheid van de literatuur

De schrijver is een wegenbouwer en de lezer reist via de aangelegde wegen door het boek. Op de platgetreden paden, de uitgesleten wegen, in de vragen naar de bekende weg en op de gemeenplaats, is de taal ook al een verbond aangegaan met de metafoor van de topografie. Er zit beweging in die woorden en in de tekst. De reizende schrijver Nooteboom heeft een omvangrijk semantisch register opengetrokken om het denken van de reiziger en dat van de schrijver met elkaar te verbinden.

> Over wegen in alle betekenissen van het woord heb ik, met mijn beroep, natuurlijk vaak genoeg gefilosofeerd, want of het nu via, carretera, camino, pad of straat is, die woorden hebben in elk behoorlijk verklarend woordenboek altijd een stoet van idiomatische en allegorische uitdrukkingen achter zich aan die je aan het denken zetten, vooral als je leven, zoals het mijn uit wegen bestaat en grotendeels op wegen wordt doorgebracht. (p. 45)

Ieder begrip heeft enige gangbaarheid nodig om door iedereen begrepen te kunnen worden, maar voor een al te gangbare opmerking ligt de verwording op de loer: de trivialiteit. Een sublieme opmerking, een volmaakte roman en een uniek woord verdragen het niet om vaak herhaald te worden. Dan wordt het sublieme gangbaar en triviaal. De weg (*via*) is uitgesleten, de bijzondere plaats (topos) is een

gemeenplaats geworden, een nietszeggende stoplap, waar geen beweging meer in zit.

De schrijver in *In Nederland* gebruikt een aantal gemeenplaatsen om de hoofdpersonen uit zijn verhaal te typeren.

> We bevinden ons binnen de Europese cultuur, dus voor een schrijver is er weinig eer te behalen, de terminologie staat vast sinds er geschreven wordt. Lucia's haar was goudblond. (...) Zij had helderblauwe ogen als een zomerlucht, haar lippen waren rood als kersen, haar tanden wit als sneeuw. Wie daarvoor andere woorden gaat zoeken is gek. Cultuur is een code. (p. 19)

Cultuur is een code en door het herkennen van de codes definiëren we een boek als literatuur of filosofie, noemen we een bepaald soort tekst een roman of een sprookje. Nu behoort het tot de paradoxale code van de literatuur dat zij de gangbare betekenissen van hun gangbaarheid moet ontdoen, versleten metaforen nieuw leven in moet blazen en de verstarde gemeenplaatsen weer in beweging moet zetten, om als literatuur herkend te kunnen worden.

Het onmogelijke begin van *In Nederland* is in dit artikel in het middelpunt gezet om heel de zwaarte van de paradoxale waarheid van de literatuur te moeten dragen: de literatuur zal

onafgebroken de codes van de literatuur moeten schenden om als literatuur herkend en erkend te kunnen worden. Nooteboom weet dat, Kees Fens vermoedt dat als hij over Borges schrijft: 'Wat literatuur wil ontkennen, schept literatuur.'[13.] Want het gaat niet om de wil tot ontkenning, maar om de noodzaak van de ontkenning.

Nooteboom laat zien dat de literatuur alleen haar eigen wet kan stellen door de bestaande wetten en rituelen van de literatuur te schenden, door de grenzen van de literatuur te overschrijden en zichzelf te buiten te gaan.[3.]

Eindnoten:

1. Derrida, J. 'Devant la loi', in: *Philosophy and Literature*, ed. A.Ph. Griffiths, Cambridge, 1984; p. 177.
2. Derrida, J. *La dissémination*, Paris, 1972.
4. id. p. 230.
5. Derrida, J. 'La loi du genre', in: *Parages*, Paris, 1986; p. 262.
6. Hofstadter, D. *Gödel, Escher, Bach: an eternal braid*, New York, 1979.
7. Derrida, J. 'La loi du genre', in: *Parages*, Paris, 1986; p. 264.
8. Foucault, M. *Nietzsche als genealoog en als nomade?* Nijmegen, 1981; 11 vv.
9. Groot, G. In de inleiding van: Derrida, J. *Sporen. De stijlen van Nietzsche*, Weesp, 1985; p. 7.
10. Zie bijvoorbeeld p. 141, waar Nooteboom Tiburòn Eugenio d'Ors laat citeren, die over het schrijven van Plato schrijft.
11. Derrida, J. *L'écriture et la différance*, Paris, 1967; p. 100.
12. Andersen, H.C. *Sprookjes en vertellingen*, Bussum, 1975; p. 511.
13. Fens, K. 'De nederlaag teen de literatuur', in: de Volkskrant, 9 januari 1989.
3. id. p. 230.

Maarten Steenmeijer

‘Een laboratorium van bewaarde tijd’
Cees Nooteboom en Spanje

Het cliché dat kunstenaars hun tijd vooruit zijn is niet altijd een holle frase. Zo hebben de miljoenen Nederlanders die sinds jaar en dag elke zomer de met nieuwbouw volgepropte Spaanse kusten met hun luidruchtige bezoek vereren hun artistieke voorgangers: de schrijvers en kunstenaars die aan het eind van de jaren vijftig naar Ibiza trokken. Zij deden dat met zó velen tegelijk dat het eiland al spoedig de bijnaam ‘het tweede Leidseplein’ kreeg. Wie kon de Ibiza-gangers ongelijk geven? Het eiland was toentertijd een buitengewoon aantrekkelijk oord: het was er mooi, zonnig, rustig, het leven was er spotgoedkoop terwijl de bevolking gastvrij was.

Met uitzondering van het aangename klimaat verloor Ibiza in de loop van de jaren zestig in snel tempo zijn bekoringen: door de hordes toeristen veranderde het eiland in een treurig stemmende vakantiefabriek. Het kon dan ook niet anders of het werd verboden gebied voor de eerste generatie Nederlanders die hier voor korte of lange tijd hun kamp hadden opgeslagen.

Voor de meeste Ibiza-gangers van het eerste uur bleef het land ten zuiden van de Pyreneeën niet meer dan dit minuscule stukje Spaans grondgebied. De geografische ligging van het eiland mag symbolisch worden genoemd voor de plaats die Spanje in het hart van de buitenlandse gasten kreeg: een marginale. Interesse voor de geschiedenis van Spanje, affectie met de cultuur van het land, betrokkenheid bij de politieke gebeurtenissen en de treurige levensomstandigheden van vele Spanjaarden, het is maar in heel beperkte mate aanwezig in de zogenaamde Ibizencalia, het werk waarin Nederlandse schrijvers als Jan Cremer, Harry Mulisch, Jan Gerhard Toonder en Bertus Aafjes de indrukken die ze tijdens hun verblijf op het eiland op hadden gedaan verwerkten. Was twee decennia eerder het door de burgeroorlog verscheurde Spanje nog aanleiding voor hartstochtelijke woorden en niet minder hartstochtelijke daden van tientallen schrijvers en andere sympathisanten met de Spaanse republiek (Jef Last, Johan Brouwer, Albert Helman, enz.), aan het eind van de jaren vijftig was het land vooral het even pittoreske als willekeurige decor van het *dolce vita* van enkele tientallen bohémiens die de Amsterdamse grachten tijdelijk hadden ingeruild voor een zonnige, goedkope mediterrane omgeving, in de hoop op grootse ideeën. Met hun collega's uit Zweden, Duitsland, de Verenigde Staten en andere landen waar het leven welvarender maar ook duurder en minder zonnig was, vormden ze een bont gezelschap:

> Er lopen tamelijk veel vreemde fladderaars rond: van keurige oud-ambtenaren tot en met losgeraakte brokjes grotestadskiezel, alles dartelt vrolijk of mistroostig in een heel klein rondje, voorzien van anderhalve peseta, echte en gedroomde scheppingsdriften, een klein zakwoordenboekje en vreemde kledij.

Het citaat is afkomstig uit een in 1958 geschreven reisverhaal van Cees Nooteboom. Hij is een van de weinige uitzonderingen op de regel dat Spanje na de tweede wereldoorlog geen grote inspiratiebron is geweest voor Nederlandse auteurs. Talloze malen heeft hij door het land gereisd en daar verslag van gedaan, terwijl in enkele van zijn romans en ook in zijn gedichten Spanje - het land, de geschiedenis, de cultuur - belangrijke sporen heeft achtergelaten. Nooteboom koestert Spanje al heel lang als zijn tweede vaderland. Spanje is dat ook in letterlijke zin voor hem: de schrijver woont een deel van het jaar op Menorca. Het was geen liefde op het eerste

gezicht. Toen Nooteboom in 1954 voor het eerst voet op Spaanse bodem zette, was dat geen onverdeeld genoegen. Dat heeft ongetwijfeld ook te maken met het feit dat Nooteboom toen nog niet de gedreven reiziger was die hij later zou worden. Onthullend is de eerste aflevering van de reeks reisverhalen over Spanje die hij tussen 1957 en 1960 voor Elseviers Weekblad schreef. Het afscheid van Nederland valt de jonge schrijver zwaar. ‘Amsterdam verlaten voor zo lange tijd is een treurige verbanning,’ zo merkt hij enigszins larmoyant op, zichzelf een ‘verdrietige reiziger’ noemend.

In de volgende afleveringen - die zich overigens maar voor een deel op Ibiza afspelen; in de overige stukken schrijft Nooteboom over zijn tochten door de Pyreneeën, de Spaanse noordkust en het Spaanse binnenland - steekt het heimwee naar Nederland nog maar heel sporadisch de kop op. Veel opvallender is de zachte melancholie die door deze reisverhalen waait. Deze melancholie kan niet los worden gezien van het gevoel van de reiziger dat hij een vreemdeling is. Hij is - en blijft - een buitenstaander. Hij proeft van het 'echte' Spaanse leven, maar blijft zich buitengesloten voelen. De mensen, hun dagelijkse rituelen, hun feesten, hun godsdienst, hun monumenten, hun landschappen, ze blijven hem wezensvreemd. De volgende, bijna terloopse opmerking - te vinden in het verhaal over de aankomst van de Drie Koningen op Ibiza, te vergelijken met de aankomst van Sinterklaas bij ons - spreekt boekdelen: 'Ik stond er ook bij, een beetje opzij.'

Cees Nooteboom, Spanje, 1982, foto: Simone Sassen

Nergens doet Nooteboom dramatisch over zijn isolement. Dramatiek ontbreekt überhaupt in deze stukken, zelfs als ze over de treurige werk- en levensomstandigheden van wegarbeiders, sjouwers en vissers gaan. Door deze gelaten stijl worden sommige verhalen wat krachteloos. In de fragmenten waarin de schrijver zich beperkt tot een nauwgezet verslag van wederwaardigheden die weinig om het lijf hebben, valt deze spanningloze stijl des te sterker op, met als gevolg dat het verhaal op deze plaatsen inzakt. Misschien wil de schrijver meer suggereren dan ik lees, maar ik word niet zo veel wijzer van een fragment als het volgende, afkomstig uit het verhaal dat Nooteboom schreef naar aanleiding van een bezoek aan het cisterciënzerklooster Las Huelgas, vlakbij Burgos:

> Om een minuut voor elf arriveren twee Duitsers met filmcamera's. Om elf uur precies verlaten we allemaal de kerk en gaan terug naar het huis.
> Een ander oud meneertje scheurt een kaartje af en weer een ander oud meneertje controleert het. We geven alle oude meneertjes een extra pesétatje, want dat willen ze graag.
> Daarna komt er van onder de blauwe stofjas een dramatische sleutel. De gang waar wij in gaan is lang en koud en bleek.

> Langs de muren staan de stenen doodkisten, kleine en grote, sommige bewerkt, andere ruw en recht gemetseld. De gids loopt er haastig aan voorbij, met kleine krassende pasjes. De Duitsers filmen ritselend, en ik noteer de namen: de Infanta Leonor, een kistje van een halve meter. Don Enrique IV met boven zijn kist een foto van zijn schedel met een rond en keurig gat. Veel dode zwijgende stenen kisten en elke kist bevat een koningskind. Ongeduldig wacht de gids (Zijn alle gidsen ongeduldig en hoe komt dat?) tot we alles hebben gezien (...).

Misschien is de bron van de bloedarmoede van dit soort fragmenten wel de omstandigheid dat Nootebooms kennis van Spanje - de geschiedenis, de cultuur, de monumenten - en van het Spaans toen nog vrij elementair was en hij derhalve nog niet veel kon *zien*, nog niet zo goed in staat was interpretaties te verbinden aan wat zijn zintuigen bereikte. Wie Nootebooms latere reisverhalen over Spanje leest, wordt onmiddellijk getroffen door de grote verschillen. De schrijver, inmiddels toegerust met een grote culturele bagage, heeft naar Spanje leren kijken en hoeft zichzelf daarom niet meer te beperken tot een beschrijving van de buitenkant van de dingen die hij tegenkomt. Een klooster, een museum, een kerk, een afbeelding, ze worden niet langer alleen maar beschreven, maar vormen de punten van vertrek voor lange tochten naar het verleden.

Waarom Spanje?

Waarom Spanje? De vraag is des te intrigerender in het geval van Nooteboom, omdat deze beroepsreiziger voor de keuze voor zijn tweede vaderland uit een wel zeer ruim aanbod kon putten. De vraag laat zich niet gemakkelijk beantwoorden, omdat Nooteboom niet het type schrijver is dat in zijn werk op zoek is naar duidelijke antwoorden. En ook omdat Nooteboom niet het type schrijver is dat de confrontatie met het gastland rechtstreeks en hartstochtelijk aangaat. Althans, niet op papier.

Hoewel Nooteboom zich, voor zover ik heb kunnen nagaan, nooit heeft laten verleiden tot een serieuze poging zijn liefde voor Spanje te analyseren, heeft hij zich hierover in de marge van zijn verhalen en in sommige interviews wel met een enkel woord uitgelaten. Spanje is altijd *echter*, zo schreef Nooteboom in de zomer van 1986, ‘zonder dat ik dat meteen kan benoemen. Het moet met het landschap te maken hebben. Minder gecultiveerd. Het Spaanse landschap hoeft alleen maar zichzelf uit te drukken, niet wat mensen ermee gedaan hebben.’ Ook woorden als authentiek en natuurlijk vallen een enkele maal. In 1959, toen de liefde voor Spanje nog pril was, noemde Nooteboom Spanje al een ‘waanzinnig land, de grootste wereld van Europa.’ Grote woorden, die het raadsel echter nauwelijks verkleinen. Want wat is het authentieke van Spanje? En waarom zou Spanje ‘de grootste wereld van Europa’ zijn?

De contouren van Nootebooms verhouding met Spanje tekenen zich scherp af als je zijn reisverhalen over het robuuste land ten zuiden van de Pyreneeën naast die van August Willemsen over het immense Brazilië legt. De relazen van deze twee reizigers laten zich goed met elkaar vergelijken, omdat Nooteboom en Willemsen tijdgenoten zijn die allebei een langdurige, intensieve band met een vreemd land hebben gekregen en daar op intelligente wijze verslag van hebben gedaan. In beide gevallen gaat het bovendien om een land waarvan de cultuur op een aantal essentiële punten ingrijpend verschilt van de Nederlandse cultuur, maar ook weer

niet zó sterk dat aansluiting vrijwel onmogelijk is, zoals volgens Nooteboom bijvoorbeeld het geval is bij Japan.

De verschillen tussen de twee auteurs zijn hemelsbreed. Willemsen heeft een heel andere band met zijn tweede vaderland - als ik deze term ook bij hem mag gebruiken - dan Nooteboom. Zonder een spoor van koketterie dompelt Willemsen zich in het Braziliaanse leven, kijkt, ruikt, luistert, voelt, om zich vervolgens te verbazen, te ergeren, ontroerd te worden, wanhopig, bang... Door deze hartstochtelijke confrontatie van de Hollandse cultuur met die van Brazilië kom je al lezende heel veel over het gastland te weten: de levensomstandigheden, het ritme, de codes, de smaak, de wansmaak... Hoezeer *Braziliaanse brieven* ook over August Willemsen gaat, in dit prachtige boek is ook heel veel Brazilië te proeven.

De belangrijkste reden hiervoor is, denk ik, dat Willemsen een heel directe, 'aardse' band met het land heeft. Nooteboom daarentegen zit zijn tweede vaderland veel minder dicht op de huid. De schrijver lijkt zich bij voorkeur niet *in* het land, maar aan de rand ervan op te

houden: enerzijds voldoende in de buurt om het leven scherp te kunnen waarnemen, anderzijds voldoende op afstand om geen deel te nemen aan dat leven. Hij laat zich kennen als een minnaar op afstand, een toeschouwer, een voyeur. Hij kijkt, verwerkt zijn indrukken en beleeft zijn 'romantische fantasieën over tijd en geschiedenis' in zijn eentje, op afstand, in een gelaten, licht weemoedige stemming. De ander - Spanje - blijft hierdoor ook voor de lezer wezensvreemd.

Typerend voor Nootebooms band met Spanje - met de wereld - is dat hij zich zelden ergert in zijn reisverhalen. In de eerste stukken vind je wat gemopper over het openbaar vervoer en de kwaliteit van het wegdek, later duikt een enkele milde aanmerking op de sloopdrift van de Spanjaarden op, maar uitschieten doet Nooteboom zelden of nooit, terwijl daar regelmatig meer dan genoeg reden voor moet zijn geweest, dunkt mij. Een zeldzame uitzondering is te vinden in een van de 'zomerse notities' die Nooteboom in 1987 voor Elsevier schreef. Hij ergert zich aan de macho-mentaliteit waarvan de Spaanse schrijver Juan Marsé blijk geeft in een stukje voor El País. Marsé - auteur van de in Spanje succesvolle, maar in Nederland terecht geflopte roman *Het meisje met het gouden slipje* - schetst een weinig vleiend portret van tennisster Martina Navratilova. Nooteboom, die de tennisster ('mijn hoekige elf') in zijn hart heeft gesloten, is des duivels.

Dat Nooteboom zich zo weinig opwindt over het reilen en zeilen in een land waar je je - zoals overal - over zo veel dingen kunt opwinden, is misschien wel de duidelijkste uitdrukking van zijn afstandelijke houding. Want als je een ander - een land, een stad, een boek, een mens - dicht op de huid zit, dan zie je ook de putjes en de puistjes, hoe jammer dat misschien soms ook is.

Het zojuist genoemde voorbeeld is nog om een andere reden van belang. Typerend voor Nootebooms toenadering tot Spanje is namelijk dat hij zich opwindt over een stukje *in de krant*. De confrontatie is dus niet direct, maar vindt via een omweg plaats. Deze omweg is in de loop der jaren steeds groter geworden bij Nooteboom. Dat heeft, denk ik, zowel te maken met de stroomversnelling waarin Spanje de laatste dertig jaar terecht is gekomen als met de ontwikkelingen die Nooteboom als schrijver èn als Spanjekenner heeft doorgemaakt. Als schrijver omdat de actualiteit, die in de stukjes die hij in de jaren zestig voor de Volkskrant schreef nog een belangrijke rol speelde, steeds verder op de achtergrond raakte in Nootebooms reisverhalen (zie de stukken die hij sinds de jaren zeventig voor Avenue schrijft), en als Spanjekenner omdat hij dankzij de kennis die hij in de loop der jaren over de Spaanse geschiedenis, kunst en cultuur vergaarde, steeds beter geoutilleerd was om de kern van zijn schrijverschap tot uitdrukking te brengen. En die heeft, zoals ik duidelijk hoop te maken, maar zijdelings met de Spaanse werkelijkheid te maken.

Eerst een paar woorden over de ingrijpende veranderingen die in Spanje plaatsvonden en die uiteraard hun weerslag hebben gehad op Nootebooms band met Spanje, al is het uiteraard onmogelijk precies vast te stellen welke. Een heel groot deel van de Spaanse kusten veranderde in een onafzienbare reeks toeristenkoloniën, terwijl ook de rest van het land een steeds moderner gezicht kreeg. Spanje werd, zo zou je kunnen zeggen, in rap tempo steeds minder exotisch. Het was niet langer het land waar de tijd eeuwenlang stil leek te hebben gestaan, zoals in de jaren dat Nooteboom kennismaakte met het land dat hij later liefdevol zijn tweede vaderland zou noemen. Naar het *andere* moest steeds beter worden gezocht. Het lag niet langer meer voor het oprapen, maar moest in uithoeken worden gezocht, in afgelegen gehuchten en dorpjes, in verborgen plekjes in steden, in kloosters, kerken, kathedralen en andere monumenten waarmee een brug naar het verleden kan worden geslagen. Het zijn deze 'krassen, wonden, littekens in de oude

stierehuid' waar Nooteboom in de latere reisverhalen zijn toevlucht toe neemt om in het Spanje te zijn waarin hij zich thuisvoelt en waarover hij wil schrijven. Geholpen door illustere voorgangers wier geschriften hij met bewondering raadpleegt - Gerald Brenan, Johan Brouwer, Walter Muir Whitehill en vele andere reizigers, schrijvers en onderzoekers - speculeert Nooteboom over het Spaanse verleden, over dat kluwen van geschiedenissen waarin zeer uiteenlopende culturen - het noemen van het bekende drietal christenen, moren en joden is een bijna onvergeeflijke reductie van de uiterst gecompliceerde, nooit te achterhalen werkelijkheid - elkaar ontelbare malen hebben ontmoet en elkaar daarbij hebben bemind, gehaat, vreedzaam naast elkaar hebben geleefd, om na de geforceerde eenwording onder de Katholie-

ke Koningen aan het einde van de vijftiende eeuw voor lange tijd opgesloten te worden in het donkere labyrint van fanatisme, angst, wreedheid en bloedig onderdrukt verzet daartegen dat bekend is geworden als de Contrareformatie.

Cees Nooteboom en Simone Sassen op Meñorca

Nooteboom probeert enkele draden van dit kluwen te ontrafelen, niet helemaal gespeend van de illusie om, al is het maar heel even, heden en verleden in elkaar te laten oplossen, om op te gaan in de paradox van een moment van gestolde tijd. Meer dan een moment kan het nooit zijn, want allesoverheersend bij de schrijver is het besef dat hij vastgeketend is aan zijn eigen kennis en ervaring van de wereld, die gekenmerkt worden door hun voorlopige karakter.

Het onbeweeglijke, de leegte, de dood

'Dit land is niet veranderd want het kan niet veranderen.' Dit schreef Nooteboom in augustus 1966, ruim tien jaar nadat hij voor het eerst kennis had gemaakt met het land. De belangrijke veranderingen die zich toen voltrokken - met het toerisme, de emigratie en de industrialisering kwam het buitenland steeds dichterbij - leverden volgens de schrijver niet meer op dan een 'zachte korst van welvaart'. Uit het slot van hetzelfde stukje ('Spanje') spreekt de overtuiging dat het Spaanse volk beter verdient:

> Want dat is de enige kans dat een volk niet langer gewurgd wordt door de touwen van zijn eindeloze verleden en de onbelangrijke en burgerlijke leiders die dat verleden beheren, en het zijn plaats in de wereld en de tijd weer inneemt en niet uiteindelijk verdrinkt in een drabbige foldersloot van pittoreske achterlijkheid. En wie de geschiedenis van de laatste vijfendertig jaar kent, en het karakter van de gewone mensen van dit land, en het verlangen van zovelen, en wat die velen er vandaag en elke dag voor over hebben, weet dat zij verdienen dat de eeuwenoude en noodlottige cirkel doorbroken wordt.

Deze woorden vallen niet alleen op door hun hartstochtelijke toon, maar ook door hun engagement met het heden. Want al heeft Nooteboom altijd oog gehad voor het spektakel waarmee de veranderingen zich om hem heen voltrokken - het toerisme

aan de kusten, de fonkelende koffiebars die als paddestoelen uit de grond schoten in de grote steden, het politieke debat op straat en in de kroeg -, de schrijver heeft in Spanje altijd in de eerste plaats het onbeweeglijke gezocht, de leegte, misschien ook wel de dood. De stille sporen van het verleden in kerken, kathedralen, kloosters en musea, de roerloze dorpjes waar het leven zich nog precies zo lijkt af te spelen als eeuwen geleden, de 'wijde, afwerende landschappen', dàt is het Spanje waarnaar hij op zoek is. Vandaar dat er zo weinig levende mensen in zijn verhalen voorkomen: ze zouden de stilte verstoren. En vandaar dat de weinige Spanjaarden die Nooteboom wèl ten tonele voert, nauwelijks mensen van vlees en bloed zijn. Ook zij zijn monumenten: ze dienen voornamelijk als brug naar het verleden:

> Hoe ouderwets Spanje tussen het ultramoderne nog kan zijn! De oude anjerverkoopster in de bodega naast de elektronische gokmachine met zijn vervormde Beethovenjengel, de bedelende zigeunerkinderen, de oude vrouwen in het zwart die in de vrieskou van de Madrileense nacht op straat zitten om sigaretten of sigaren per stuk te verkopen. (...) Soms is het alsof Spanje voor Europa nog iets wil bewaren, geluiden, geuren, bezigheden die ergens anders al verdwenen zijn en die ooit zo bij het dagelijkse leven hoorden dat het leek

> of ze een deel van de *natuur* waren, mensenstemmen met uithalen, galmende aanprijzingen tussen de muren van de huizen, vruchten en vissen en bloemen in karren en ezelmanden, verjaagd door de sociale rechtvaardigheid, de techniek en de commercie, de wereld tegelijkertijd rijker en armer achterlatend. (Avenue sept. 1985)

Deze mensen *leven* niet. In plaats van te bewegen maken ze deel uit van de stilstaande werkelijkheid die Nooteboom in zijn reisverhalen creëert, van de foto die hij maakt en die de metafoor is van zijn visie op Spanje. Wat beweegt is niet de werkelijkheid van het Spaanse leven, maar de geest van de schrijver. Hij is vooral op zoek naar *sporen* van de werkelijkheid, niet naar de werkelijkheid zelf. Nooteboom is vooral geïnteresseerd in iconen. Ik denk dat dat komt omdat de werkelijkheid te opdringerig is. Iconen daarentegen laten hem voldoende ruimte om zijn eigen verhaal te maken, om zijn eigen werkelijkheid te scheppen. Hoe wezenlijk iconen voor zijn schrijverschap zijn, blijkt ook uit de indirecte manier waarop hij de Spaanse actualiteit tot zich laat komen, zoals hierboven al is aangestipt. De laatste jaren vormen een bericht in de krant of een programma op de televisie vaak het uitgangspunt voor zijn stukken. Met andere woorden, niet alleen de tocht naar het verleden verloopt (noodgedwongen) via een omweg, zelfs de tocht naar het contemporaine leven doet dat.

In Nootebooms verhalen over Spanje ontstijgt het land dan ook snel het ‘gewone’ leven om te vervluchtigen tot verschijnselen die niet specifiek voor Spanje zijn, maar des te meer voor Nootebooms schrijverschap: tijd, geschiedenis, herinnering, reizen, literatuur, taal, dood. Ze nodigen de schrijver uit tot speculaties over de vraag door welke mechanismen deze verschijnselen worden beheerst of gedreven, en uiteindelijk tot de vraag wat interpreteren is, hoe betekenis tot stand komt. Is Spanje hiermee uit het zicht verdwenen? Deze vraag met een volmondig ja beantwoorden zou onrecht doen aan Nootebooms kennis van en liefde voor ‘de gewone mensen en de verborgen schatten’ van het land. Maar anderzijds is duidelijk dat hij in zijn stukken Spanje veeleer naar zich toetrekt - annexeert - dan dat hij het land binnentreedt. Het land is een ‘laboratorium van bewaarde tijd’ voor de schrijver waarin hij alle ruimte en vrijheid heeft om zijn gedachtenexperimenten uit te voeren.

In 1982 schrijft Nooteboom: ‘Misschien is dat nog het meest waarom ik van Spanje houd: de ruimte.’ Ik denk dat het begrip ‘ruimte’ om meer dan alleen maar een letterlijke interpretatie - de weidse Spaanse landschappen - vraagt. Want bij hem heeft de ruimte een duidelijke bestemming: het schept de omstandigheden die het mogelijk maken alleen te zijn. De behoefte aan ruimte om alleen te zijn: het vormt naar mijn gevoel de harteklop van Nootebooms reisverhalen, en misschien wel van al zijn werk. Veelzeggend in dit verband is bijvoorbeeld dat Nooteboom vaak alleen reist, en dat wanneer dat niet het geval is, er nauwelijks iets van zijn gezelschap is te merken in zijn stukken. In zijn eerste reisverhalen creëert de reiziger zelfs afstand tot *zichzelf* door in de derde persoon enkelvoud of in het onpersoonlijke ‘men’ te schrijven over de dingen die zijn pad kruisen.

In de verhalen over zijn wederwaardigheden in de wereld creëert Nooteboom voortdurend ruimte tussen hemzelf en de wereld. Zelfs het zo geliefde Spaanse leven houdt hij op afstand. Waarom dan toch Spanje? Misschien omdat Spanje voor hem de mooiste plaats is om alleen te zijn.

Pieter de Nijs
Camera in camera
Het verlangen van de voyeur

Er zijn mensen die nooit op reis gaan. Zij lezen de klachtenrubriek in de ANWB-Kampioen en zijn gelukkig.

Ook de literatuur kent zijn xenofoben. De beroemdste daarvan is wellicht de graaf Des Esseintes van Huysmans, die in zijn huis een scheepshut liet nabouwen, met uitzicht op afbeeldingen van de zee. Of anders Raymond Roussel, die de wereld rondreisde in een luxe vrachtwagen, met douche, keuken en studeerkamer, maar zelden een stap buiten die wagen zette en de wereld dus alleen vanuit een autoraam leerde kennen.

Voor anderen is reizen een levensbehoefte. Voor Cees Nooteboom bijvoorbeeld. Nooteboom reist niet alleen, hij schrijft er ook over. En dat schrijven is noodzakelijk, want Nooteboom heeft, zoals hij zelf stelt, geen geheugen. Iedereen die op reis gaat weet hoeveel moeite het kost, zich te herinneren waar precies wat gebeurde. Fuji, Kodak en Agfa varen daar wel bij. Nooteboom maakt geen foto's, zelden tenminste: hij schrijft. En al schrijvend creëert hij zich een geheugen. Omdat hij weet dat hij, wat hij vastlegt, beter zal onthouden, kijkt hij ook beter. ‘Verhevigd kijken, zoiets als fotograferen.’

Waarom reist iemand als Nooteboom? De reiziger, zegt hij zelf, is een idioot, iemand die ‘in de normale omgeving van anderen, op zoek (is) naar het bijzondere.’ In een vreemde omgeving lijkt er zich meer achter de dingen te verschuilen dan in de vertrouwde dagelijkse werkelijkheid.

Zo denkt hij in Amsterdam bij Prinsengracht nooit aan prinsen, maar elders hecht hij betekenissen aan namen die ver boven het alledaagse gebruik ervan uitgaan.

En waar zoekt de reiziger dan naar? Nooteboom wil, zoals hij zelf stelt, altijd ‘het toen van zijn nu weten’.

Nooteboom voelt zich minder in het heden thuis ‘omdat hij dat nu eenmaal altijd, door zijn aard, door een verleden gekleurd en bepaald zag.’ Om dit ‘toen van zijn nu’ te achterhalen kan hij niet thuisblijven, want daar zit de dagelijkse realiteit hem in de weg:

> Het beeld van de normaliteit is eerder hinderlijk, het verduistert die vijf-, zeshonderd jaar oude wereld die hij wil bereiken. De actualiteit die hem omringt is toegestaan in zoverre als zij hem machtigt zich een vals of echt beeld van continuïteit voor te stellen, het verleden in het heden te zien.

Het is logisch dat je, om de geschiedenis op het spoor te komen, bij voorkeur naar die plaatsen gaat, waar de geschiedenis zichtbaar is, of waar de tijd lijkt te hebben stilgestaan. Kerken bijvoorbeeld, die honderden jaren cultuur- en kunstgeschiedenis samenvatten. Of steden, de plaatsen waar geschiedenis is gemaakt en nog steeds wordt gemaakt. Liefst die steden waar je eerder bent geweest, en waar persoonlijke herinneringen zich mengen met historische. Plaatsen waarvan je het ritme of de geuren herkent, de ondergrondse in Londen bijvoorbeeld, die qua geur zoveel verschilt van de metro in Parijs.

Nooteboom probeert zich in de voorbije tijd te herinneren. Net als Proust heeft hij een middel nodig, om die herinnering op gang te brengen. Proust bleef thuis en vond dat middel in de smaak en geur van een eenvoudige madeleine. Voor Nooteboom is dat blijkbaar niet genoeg: hij moet geconfronteerd worden met plaatsen

waar de geschiedenis, die ook zijn geschiedenis is, zichtbaar is. En aan de hand daarvan kan hij zijn eigen plaats in het heden bepalen.

Persoonlijke herinnering en historische herinnering vermengen zich en zijn niet van elkaar los te maken. Ken ik die voorbijganger, of herken ik slechts iets wat ik van een foto, een tijdsbeeld heb onthouden? Is München ‘martiaal’, of lijkt dat zo als gevolg van het beeld dat je jezelf hebt gevormd van die stad? Natuurlijk is het zo dat ‘sommige steden voldoen aan hun verplichtingen. Ze bedienen de reiziger met het beeld dat hij van ze heeft, ook als dat vals is.’ ‘Je ziet wat je wilt zien, had zijn vriend gezegd, en dat was het hem juist. Je kon jezelf moeilijk afschaffen, en voordat je iets wilde zien waren er de herinneringen aan wat je ooit gezien had (...).’

Maar het gaat Nooteboom niet om objectieve informatie, ook al krijgt de lezer die wel. Nooteboom is een getraind waarnemer, iemand die, wanneer dat moet, zo onbevangen mogelijk kijkt. Bovendien is hij meestal goed gedocumenteerd ten aanzien van de historische of cultuurhistorische achtergronden van datgene wat hij beschrijft, en hij memoreert de feiten voor de lezer - en voor zichzelf - meestal zeer bondig.

De verhalen van Nooteboom zijn echter, ondanks de objectiveringen en ondanks de korte historische en kunsthistorische exposés, verslagen van puur persoonlijke kijkervaringen. Nootebooms 'methode' is die van de confrontatie objectief-subjectief: hij zet de feitelijke geschiedenis of de (cultuurhistorische) handboekkennis tegenover de subjectief gekleurde waarneming en de eigenzinnige blik van de dilettant (in de gunstige, 18e-eeuwse betekenis van het woord).

Nooteboom is zich - getuige de ironische toon van sommige passages - ervan bewust dat zijn kennis soms tekort schiet:

> Ooit heb ik mij belachelijk gemaakt omdat ik in een klooster in Navarra de geboorte van de gotiek meende te hebben ontdekt: er zat een eerste aanzet van een spitse knik in de zich voortzettende romaanse bogen van de kerkpoort. Sinds die tijd ben ik wat nederiger geworden, er staat altijd wel een echte kunsthistoricus achter je en ik ben tenslotte alleen maar iemand die van kijken houdt.

Maar, stelt hij, wanneer je niet zoveel weet 'zie je de vreemdste dingen.'

Bevreemding

Maar wat ziet een reiziger wanneer hij in een hem volkomen vreemde wereld terecht komt? Wanneer hij niet beschikt over historische of culturele aanknopingspunten waarin de dingen zich - ongedeeld door tijd en geschiedenis - aan hem voordoen?

In reisverslagen over Azië of Afrika, wanneer hij schrijft over niet-Westerse culturen komt Nootebooms 'dilettantistische' houding het duidelijkst naar voren. Hij beschrijft de bevreemding van iemand die komt te staan tegenover een cultuur waarmee hij onbekend is en waarvan hij de mythologische, historische en godsdienstige achtergronden slechts oppervlakkig kent.

Mary McCarthy en Cees Nooteboom

Pogingen om in de niet-Westerse kunst door te dringen of om de geheime aantrekkingskracht daarvan te ontraadselen, stuiten meestal op een gebrek aan voorkennis of op het ontbreken van mogelijkheden tot indentificatie. Wanneer Nooteboom in Londen een tentoonstelling van Japanse kunst bezoekt, constateert hij dat hij door een dergelijke grote hoeveelheid Aziatische kunst altijd uit zijn evenwicht wordt gebracht:

> Het gebrek aan lineair perspectief destabiliseert, de afwezigheid van psychologie vervreemdt, het ontbreken van kennis omtrent emblematiek, mythologie, symboliek, literatuur maakt onnozel op het blinde af. Lang niet altijd weet ik wat ik zie: net zo min als een inwoner van Nepal een romaanse timpaan met de Apocalyps kan lezen, kan ik hier bij sommige voorstellingen zien wat er staat. Ik zie de voorstelling wel, en geniet ervan als voorstelling, maar lang niet altijd weet ik wat zij mij betekent. (...) Portretten zijn een voorwendsel voor een groot vertoon van lijnen, kleuren, plastiek, maar zielen zijn er niet, ik kijk tegen figuren aan, niet er in.

Nooteboom voelt zich buitengesloten. Het is voor hem onmogelijk om hierin zijn nu te

zien, omdat hem de referentiepunten ontbreken. Het gestileerde van de Japanse kunst komt hem onmenselijk voor ‘omdat er geen herkenbare portretten, geen ik-heden op getoond worden’, en onnatuurlijk ‘omdat de natuur zodanig gestileerd is dat zij boven zichzelf wordt uitgetild.’

Het ontbreekt hem hier aan de kunsthistorische kennis om het getoonde werkelijk, dat wil zeggen: technisch te ervaren. En daardoor kan hij hier ook niet meer dan verwonderd raken over de magie waarmee een kunstenaar de tijd vastlegt zonder deze te kunnen verklaren, iets wat hij wel kan bij een zelfportret van Rembrandt in het Frickmuseum. Het ontbreken van historische referenties maakt dat deze kunst letterlijk los in de tijd komt te hangen. De tentoonstelling geeft een beeld van een, zowel in (geografische) ruimte als tijd afgesloten wereld, ‘alsof ook in dat alles doordringende element dat de tijd is een hoog en ondoordringbaar scherm stond opgericht waarachter deze beschaving kon bloeien in zijn eigen lucht.’

Wat blijft is bewondering, esthetische waardering, maar het gevoel een buitenstaander te zijn overheerst.

Objectivering

Hoe kun je proberen om dat gevoel van buitengesloten te zijn te doorbreken? Het lijkt erop of Nooteboom het antwoord zoekt in een objectivering van zichzelf. Hij maakt zich los van zijn heden en zijn realiteit - een ervaring die voor elke reiziger vertrouwd zal zijn.

Bij een bezoek aan een pagode in Birma probeert Nooteboom zich bijvoorbeeld in de gedachten van een lokale bezoeker te verplaatsen: ‘Ik ben in zijn stad, hij niet in de mijne en dus loop ik in zijn gedachten, niet in de mijne. Ik heb er trouwens geen, ik heb alleen maar ogen, en die komen zichzelf te kort, een hele wereld wil tegelijk naar binnen, een oord van heiligen, geesten, leerstellingen en hun uiterlijke tekens (...).’

Nooteboom objectiveert zijn waarneming door zichzelf tot oog, tot camera te reduceren. Hij probeert zich als camera open te stellen voor een wereld die hem als westerling wezensvreemd is en zich in te voelen in een cultuur die zich wezenlijk aan zijn begripswaarneming onttrekt. De objectivering, het uitschakelen van de persoon van de waarnemer, dient om des te scherper te kunnen waarnemen.

In Birma lukt dat beter dan in andere landen, omdat Birma zich onttrekt aan het toeristencircus: hier lijkt de tijd werkelijk te hebben stilgestaan. Nooteboom ondergaat er het gevoel van ‘diachronie’, ‘het splijtgevoel dat je in Birma ondergaat, alsof je uit je eigen tijd gevallen bent en in een tijd leeft die er vroeger al eens is geweest.’ En dat gevoel van dischronie wordt nog versterkt doordat de waarnemer niet werkelijk deel heeft aan het leven:

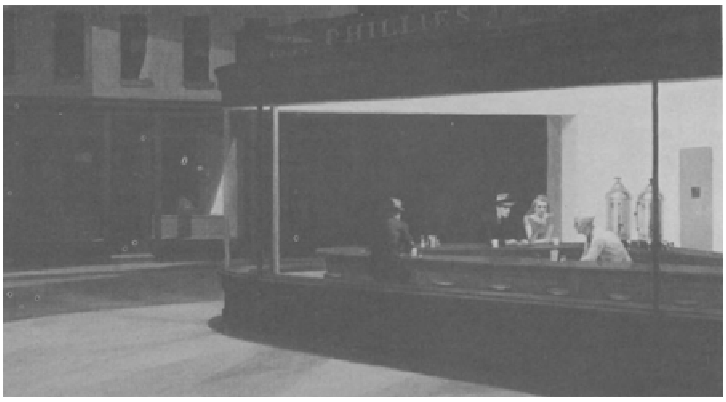
> Er zijn (in Birma) niet, zoals in Bangkok, de toeristen met hun camera's die uit mijn wereld komen, ik ben hier alleen, een toevallig oog dat dit ziet, waardoor het even is alsof ik niet echt besta (het geheime verlangen van de voyeur). Natuurlijk besta ik, omdat ik dit denk, maar het heeft er de schijn van dat ik er niet ben, omdat ik niet meedoe en niet mee kan doen. Iedereen om me heen verricht zinvolle handelingen binnen een systeem dat mij buitensluit.

Soms levert het gevoel van buitengesloten-zijn ironische passages op. Zo beschrijft Nooteboom een afbeelding in een pagode, waarbij de simpelheid van de beschrijving en de woordkeuze een zekere afstand tot de schildering creëren:

> De geschilderde voorstellingen begrijpen we wel en niet. In een o zo blauwe rivier staat een vreemd opgerichte, kegelvormige heuvel. Daarover nadert, rechtstandig zwevend door de lichtende lucht, de Boeddha, zijn hoofd omgeven door een stralenkrans. Ik weet niet hoe ik zeggen moet wat er op zijn gezicht staat, misschien is het dwaze wijsheid. Hij heeft een sleep andere gestalten achter zich aan, zwevend net als hijzelf, een heilige slipstream. Er zit een deining in die zwevende stoet, alsof ze onderhevig zijn aan thermiek. Monniken, volgelingen, leerlingen, schaduwen van hemzelf, wie zal het zeggen?

Nooteboom niet dus, die observeert alleen. Woorden als ‘slipstream’ en formuleringen als ‘alsof ze onderhevig zijn aan thermiek’ doen ironisch aan. Toch is daarvan geen sprake: de toonzetting getuigt juist van nieuwsgierigheid, van geïntrigeerd-zijn.
Zo ligt er voor de pagode een monnik in een

eerbiedige houding, languit op de grond voor een boeddhabeeld. ‘Prosternatie noemen ze dat bij de trappisten,’ zegt Nooteboom. Hij benadert deze monnik op dezelfde manier als de afbeelding: met voorzichtige nieuwsgierigheid. Zijn reisgezellen echter vinden dat hij te ver gaat, en door ongegeneerd te blijven kijken binnendringt in iets waar hij niet thuis hoort. ‘Ik blijf een tijd staan kijken, alsof ik niet wil geloven dat hij echt leeft, maar Katrien trekt mij weg. Ik denk dat ze vindt dat het niet mag, zo kijken.’



Edward Hopper, ‘Nighthawks’

De oosterse kunst blijft voor Nooteboom dus een gesloten wereld. Maar ook in de westerse kunst is daar soms sprake van, al stelt kennis van de geschiedenis en symboliek hem in staat, datgene wat zichtbaar is beter te waarderen. Het is zijn wereld en zijn geschiedenis die zichtbaar zijn gemaakt en waardoor hij zich al reizend ‘thuis’, beschut, voelt.

De kathedraal van Auch bijvoorbeeld geeft hem bij zijn eerste bezoek het idee van zo'n ‘besloten wereld’. Dat komt niet alleen omdat hij, om alle mogelijke betekenissen te duiden, weken nodig zou hebben, want ‘dit hoort, door mijn aard en opvoeding, tot mijn traditie, die de mijne is omdat ik hem ken, niet omdat ik hem ben, en zonder elk detail te weten is dit van mij, ik hoor hier.’ Belangrijker is ‘het wankelende gevoel tussen beklemming en opgetogenheid.’ Een letterlijke beklemming vanwege het feit dat men door het hoge en smalle koor letterlijk is ‘omgeven’. ‘Ik voel me alsof ik gevangen ben in het binnenste van een labyrint, een donkergloeiende rozenhaag, een hortus conclusus waarvan elke tak, elke stam, een vertelling is die naar mij is toegekeerd.’ Nooteboom is er ‘gelukkig in zijn traditie’, iemand die een vier eeuwen oude gedachte had aangetroffen die hij ‘nooit mee kon delen, maar die hij begreep.’

Gesloten, afgesloten

Opvallend is dat Nooteboom in zijn besprekingen van Westerse kunst vaak de metafoor van de gesloten kamer (claustrum) of de afgesloten tuin (hortus conclusus) gebruikt.

Soms lijkt hij deze afgesloten ruimte te waarderen, als een soort beschutting. Hij is bekend met de verwijzingen en in staat voorstellingen te duiden. Hij voelt zich - heel even - opgenomen in een wereld en een tijd die onherroepelijk voorbij is. Soms echter is het een belemmering om werkelijk in een kunstwerk door te dringen.

Misschien is die fascinatie voor een gesloten wereld, vol met naar zichzelf verwijzende betekenissen, ook wel de verklaring voor Nootebooms interesse in de

romaanse kunst. Hierin lijkt de ‘dilettant’ Nooteboom zich te hebben gespecialiseerd, al ‘verbiedt zijn karak-

ter' hem een werkelijk bouwkundig inzicht. Toch is hij redelijk op de hoogte van bouwkundige termen, wat hij verklaart uit zijn 'woordzucht', want hij haat het als 'iets iets heet, en dan nog wel in mijn eigen taal, en ik weet het niet.'

In een stuk, gewijd aan Walter Muir Whitehill (een monomaan op het gebied van de romaanse kunst), vraagt Nooteboom zich af wat hem fascineert aan romaanse kunst. Is het de eenvoud, of de vreemde fantasiewereld? Zelf stelt hij dat het misschien komt doordat dit de eerste grote Europese kunst na de klassieken is, met een kompleet nieuw en eigen wereldbeeld. En dat wereldbeeld is in de romaanse kerken steen geworden: de kerk als verbeelding en synthese van een eigen symbolische, esoterische wereld, waarin iedere voorstelling en ieder object een eigen plaats heeft. Hoewel hij zich realiseert dat de bouwkundige kennis weer zal slijten, zal hij 'het beeld van die versteende, in zichzelf besloten gedachtengang, zelf bijna een claustrum, op elke plaats weer anders en toch raadselachtig hetzelfde' niet meer kwijtraken.

En ook al verschilt romaanse kunst qua vorm en idee van de kunst van de renaissance, toch kun je in een renaissance-kerk ook opgenomen worden in de 'renaissance-wereld', getuige de beschrijving die Nooteboom geeft van de San Andrea van Alberti in Mantua:

> Ik loop naar voren in Alberti's geslepen perspectivische ruimte, het hoge volmaakte tongewelf wordt in zijn vaart gestopt door de koepel die ik me van buitenaf niet zo groot had voorgesteld. Plotseling snijdt de halve cirkel die ik van mijn plaats af kan zien de vooruitschuivende massa van het gewelf door als in een meetkundesom en ik krijg het gevoel dat je in een romaanse kerk niet en in een renaissancegebouw wel hebt - dat je zélf de maat van de ruimte bent, dat er lijnen van jou uit getrokken zouden kunnen worden (of worden) naar elk denkbaar punt in die ruimte. Daarmee word je, naast een verrukte toeschouwer ook een mechanisch bewegend object, een gespleten sensatie die ooit, helderder dan toen het nog in woorden werd uitgedrukt een nieuwe tijd aankondigde.

In het algemeen vergroot kennis van geschiedenis, symboliek en iconografie zijn appreciatie. Soms zit die kennis hem ook dwars, vooral wanneer hij daardoor wordt belemmerd zich in het kunstwerk in te leven.

Nooteboom bezoekt bijvoorbeeld regelmatig in Parijs het museum van Cluny, vooral vanwege de 15e-eeuwse wandtapijten waarop de zes zintuigen zijn afgebeeld. Het museum staat weliswaar op een van de drukste kruispunten van Parijs, maar binnen kom je in een andere wereld, en ook in een andere tijd. 'Ik verblijf daar een tijd, omsloten door die zes grote tapijten als een maagd in een hortus conclusus.'

Nooteboom voelt zich door deze tapijten, waarop een voorbije, omsloten symbolische wereld is weergegeven, gevangen. Bij 'De smaak' bijvoorbeeld verzucht hij: 'ik (...) zal de vrouw nooit aanraken. Ik ben verbannen naar een latere tijd.' Nooit kan hij onbevangen naar deze tapijten kijken: het heden stelt zich letterlijk en figuurlijk tussen hem en de afbeeldingen. 'Hun tijdperk en het mijne, ze schakelen elkaar uit, ik ben vergiftigd door iconografische duiding, ik weet dat hij de Dood is en ook Christus en dan zijn eigen dood.'

Nooteboom weet dat de vrouw en de eenhoorn op het tapijt zetstukken zijn in een iconografisch te duiden, symbolisch bedoeld schilderij. Maar juist dat, deze kennis, stelt zich hier hinderlijk tussen hem en het afgebeelde.

Betrokkenheid

Het lijkt erop dat Nooteboom in de kunst vooral zoekt naar een persoonlijke betrokkenheid, een persoonlijke 'verhouding' met kunstwerken. Dat is ook de reden waarom Nooteboom met sommige schilderijen meer op heeft dan met andere. Tenslotte blijft ieder selectief in de keuze, met wie een 'verhouding' aan te gaan:

> Ik weet niet meer of het Baudelaire was die musea met bordelen vergeleek, maar zeker is dat er altijd veel meer schilderijen zijn die met jou iets willen dan dat jij iets met hen wilt. Dat maakt de sfeer in de meeste musea zo neerdrukkend, al die met een bedoeling geschilderde vierkante meters die daar zo wervend hangen en je niets te zeggen hebben, die er alleen maar hangen om een periode te illustreren, namen te vertegenwoordigen, reputaties te bestendigen.

Nooteboom weet meestal wel wat hij wil en met wie. Sommige schilderijen zijn voor hem 'ideogrammen', gestolde, vorm geworden ideeën, die door schilders de wereld zijn ingestuurd op zoek naar iemand die deze ideogrammen kan 'lezen', en op wie het schilderij zijn indruk kan maken. En bij sommige schilders voelt hij zich een 'ontvankelijke waslaag', waarin de schilder zijn ideogram kan drukken.

Maar waardoor raakt Nooteboom soms zo uitgelaten en wanneer wordt het kunstwerk écht spannend? Dat gebeurt pas wanneer de kunstenaar hem even uit zijn eigen tijd haalt, en hem bij zijn verhaal betrekt, zodat 'de vergankelijke personen die wij zijn' een 'illusie van fysieke meerwaarde' krijgen, 'een schijn van continuïteit die ons genadig aan zijn draad rijgt.'

Zulke schilderijen trekken hem 'inhalig' naar zich toe. *Het Laatste Avondmaal* van Da Vinci in de Santa Maria della Grazie in Milaan bijvoorbeeld, waar Nooteboom de woorden van Christus, 'één uwer zal mij verraden', nog tussen de wanden van de kerk hoort klinken. Hetzelfde gebeurt wanneer kunstwerken hem het gevoel geven dat hij ergens bij aanwezig is waar hij eigenlijk niet bij hoort. Zoals bij een werk van Ghirlandaio, waarop Nooteboom 'liefde ziet die niet mag zijn.'

Of bij Hopper en Vermeer bijvoorbeeld. In beschouwingen over hen komt opnieuw het idee van de gesloten kamer, 'claustrum', naar voren. Nooteboom beschrijft zijn fascinatie voor *Het meisje dat wordt onderbroken bij het musiceren* van Vermeer, en vergelijkt zijn reactie daarop met die op schilderijen van Hopper. Bij beide schilderijen voelt hij zich 'een voyeur': het is alsof hij anderen 'op een intiem moment betrapt.' Hij verbaast zich over het point-de-vue: het licht komt bij Vermeer van de plaats waar de schilder, en nu dus de kijker, staat - die schilder schildert dus vanaf een gezichtspunt waar hij eigenlijk niet kan staan. De intimiteit van de scène wordt verstoord door de wetenschap dat de schilder, en dus ook de kijker van nu, zich binnen die kamer moet ophouden, maar paradoxaal genoeg wordt die intimiteit versterkt 'doordat wij de mensen die daarop staan afgebeeld toch zien, hoewel dat niet kan tenzij er een camera in die kamer verborgen was, camera in camera.' De aantrekkingskracht van de schilderijen van Hopper en Vermeer zit voor Nooteboom in de 'persoonlijke verhouding' tot de afgebeelde personages. De schilder heeft het hem mogelijk gemaakt, letterlijk het beeld, een principieel afgesloten wereld, binnen te stappen.

Dit lijkt de essentie van Nootebooms kunstbenadering: hij wil via de beelden binnendringen in ruimtes en tijden die voor hem gesloten zijn. Hij probeert te ontsnappen uit de tijd-van-nu, om - even - de tijd van toen te (doen) herleven.

Een objectief, kunsthistorisch inzicht hoef je van Nooteboom niet te verwachten; daarvoor wordt hij te vaak in de 'slipstream' van zijn eigen stijl en invallen meegesleept. Nooteboom is een 'ontvanger', een schrijver, geen kunsthistoricus. Deze laatsten doen uitspraken, veroordelen, delen in en sluiten uit. Oordelen op ethische of esthetische gronden doen er voor Nooteboom niet toe. De vragen die het kunstwerk oproept zijn belangrijker, en dat zijn meestal vragen die juist niet worden beantwoord in gidsen of kunsthistorische handboeken.

Nooteboom komt in zijn verhalen naar voren als iemand die van buiten af kijkt naar de wereld, de mensen en de dingen, en zoekt naar een manier om deel te krijgen aan hun intimiteit, hun kern. Daarvoor, om daar inzicht in te krijgen, gaat hij op reis. En hij zoekt dit inzicht vooral op die plaatsen waar de wereld en zijn geschiedenis is stilgelegd, gestold is in steen of in verf. Geconfronteerd met dat stilgelegde leven -kunst- probeert hij kijkend en schrijvend de tijd te betrappen, waarop de vormgeworden gedachte is ontstaan en daardoor binnen te stappen in een wereld die hem feitelijk buitensluit.

Hans Steenbergen

Een Don Quichotte tegen het uurwerk
Nootebooms vergeefse passages naar het voorbije

In het verhaal 'Walter Muir Whitehill' (Uit de bundel: *Waar je gevallen bent, blijf je*) beschrijft Nooteboom hoe hij door een boek van een Engelsman, Whitehill, in de ban is geraakt van Romaanse kerken in Noord-Spanje. Eenzaam trekt hij door het oude land van kerk tot kerk, met het boek als zijn gids. Hij wil zich een beeld verschaffen van hoe de middeleeuwse mens gedacht moet hebben, betekenis heeft gegeven aan zijn aardse passage.

Het boek van Whitehill vermeldt dat zo'n vier uur gaans vanaf de dichtstbijzijnde weg in een totaal verlaten omgeving een kerkje staat - althans wat er van over is, want het stamt uit de elfde eeuw. Hij wordt er naar toe gezogen en via 'het pad dat op mijn voeten wachtte, een duizendjarig pad' loopt hij 'in een laboratorium van bewaarde tijd' naar het kerkje. Uiteindelijk aangekomen tuurt hij lang naar het kerkje en verzucht tenslotte:

> Het lukt me gewoon niet om mij van mijn eigen manier van kijken af te zonderen, ik zou een ander moeten worden, een man van duizend jaar oud, maar dan een die de ideeëngeschiedenis van die duizend jaar had overgeslagen. Als ik er ooit dichtbij geweest ben, was het misschien in die verlaten vallei in de Pyreneeën. Ik stond daar in mijn brandende ijver maar zonder sleutel voor die gesloten deur.

Bovenstaand fragment is niet voor niets uitgekozen. Het illustreert het belangrijkste thema van al zijn reisverhalen, en van de reeks *Voorbije Passages* in het bijzonder. Bijna elke literaire reisreportage is een verslag van een queeste; de zoektocht naar het voorbije.

Daarover gaat dit artikel. Hoe Nooteboom in zijn reisverhalen worstelt met de wereld die verandert, vervormt, verdwijnt. Schuldige van dit proces is **de tijd**. De tijd die verstrijkt en de dingen die eens zichtbaar waren, onzichtbaar maakt. En die ook de reiziger zelf niet onberoerd laat: 'Ouder worden is een vorm van sterven,' verzucht hij melancholisch in het verhaal 'Parijse Dagen'.

De queeste naar het verleden is vaak een tevergeefse, zoals uit het bovenstaand fragment blijkt. Daar staat hij dan, voor de gesloten deur en zonder sleutel - een symbool nog veel ouder dan het kerkje dat Nooteboom zo intrigeert; hij krijgt geen toegang tot het voorbije. Nooteboom zien zijn queeste mislukken; de reiziger zit vastgeklonken in het heden.

De reiziger weet dat wat hij wil niet kan, maar tegen beter weten in onderneemt hij telkens een poging. Of hij nu in Noord-Spanje gedreven zoekt naar Romaanse kerkjes, midden in de oerwouden van Borneo een Dakay-stam ontmoet, of ingespannen tuurt naar een middeleeuws wandtapijt in een Parijs museum, het zijn pogingen om door de smalle grenzen van het heden heen te breken; te ontsnappen aan het wurgende besef van de tijd die voortstroomt. Maar tegen de tijd is niets opgewassen. Het enige dat wellicht blijft is het verhaal. Nooteboom wil de tijd omkeren en eigenlijk is dat een gek streven. Want het is onmogelijk. Maakt het Nooteboom niet tot een Don Quichotte tegen het uurwerk en de kalender, een tragische held die weet dat wat hij wil onmogelijk is, maar het toch doet? Misschien. Elke reis is in ieder geval daardoor een tragische onderneming: het verlangde eindstation, het verlorene of voorbije, wordt nooit bereikt. Reizen is voor Nooteboom dan ook meer dan alleen een verplaatsing van lichaam en geest door tijd en ruimte.

Het krijgt een extra, innerlijke dimensie: de verplaatsing is een transport naar zijn eigen verleden of de geschiedenis; passages naar het voorbije.

De Ommekeer

1980 Is een belangrijk jaar voor Cees Nooteboom. In dat jaar verscheen zijn succesvolle roman *Rituelen*. De kritiek was bijna eensluidend vol lof en in het kielzog van dit literaire succes werden de reisverhalen die daarna gepubliceerd werden voor het eerst serieus genomen. Aan de bundels die vóór de 'wederopstanding' van de schrijver verschenen, werd nauwelijks aandacht besteed. Het

gebrek aan aandacht voor de reisverhalen heeft Nooteboom behoorlijk dwars gezeten. ‘Ik heb al die jaren heel wat romans met veel lawaai zien komen en gaan, terwijl op de reisstukken nauwelijks werd gereageerd. Dat was iets wat je deed voor geld.’ Of op een voor hem ongewone polemische toon: ‘Ik heb altijd reisverhalen geschreven. Alleen werden die door wat ik de lafheid van het klimaat noem, niet als literatuur beschouwd. De kritiek heeft me in die tijd doodgezwegen. Totale onzin natuurlijk. Als je plotseling met een roman komt aanzetten, hoor je er weer bij.’

Nooteboom heeft gelijk. Op de reisverhalen die in de jaren zestig en zeventig het licht zagen (*Een middag in Bruay* 1963, inmiddels verschenen als pocket bij uitgeverij Muntinga; *Een nacht in Tunesië* 1965; *Een ochtend in Bahia* 1968; *De Parijse Beroerte* 1968; *Bitter Bolivia, maanland Mali* 1971; *Een avond in Isfahan* 1979) werd nauwelijks gereageerd. Een enkele recensie verscheen in de krant. Met de reisverhalen die verschenen na zijn ‘come-back’ in 1980, hebben de recensenten de schade fors ingehaald.

Al die tijd is de wetenschappelijke belangstelling echter gering gebleven. In vergelijking met zijn romans en poëzie, worden de reisverhalen in dat opzicht als een stiefkind behandeld.

Dat ligt niet aan de kwaliteit van de verhalen, maar aan het vooroordeel van de wetenschappers; zodra de werkelijkheid de pagina's binnensluipt - en het is duidelijk dat dat in de reisverhalen gebeurt - haalt men de neus er voor op. Een serieuze studie vindt men niet de moeite waard. En dat is jammer omdat de reisverhalen verborgen kwaliteiten bezitten en niet weg te denken zijn uit het oeuvre van Nooteboom.

Journalistiek of literatuur

Wie iets wil lezen over de reisverhalen, is dus aangewezen op recensies. De vele kritieken op *Voorbije Passages* (1981), *Waar je gevallen bent, blijf je* (1983), *De Zucht naar het Westen* (1985) en het onlangs verschenen *De Wereld een Reiziger* (1989) laten in ieder geval één ding duidelijk zien: verwarring. Recensenten vragen zich hardop af wat ze met de verhalenbundels aanmoeten. Is dit journalistiek of literatuur, is Nooteboom nu een journalist of een schrijver, en hebben de verhalen naast het reizen nog iets met elkaar gemeen? En niet te vergeten, wat wil hij nu eigenlijk zeggen met die verhalen? Is dit nu een verslag van wat hij waarneemt of een reis door de geografie van de eigen psyche? Of beide? De oorzaak van de verwarring ligt inderdaad bij de boeken. De reisboeken bestaan zo op het oog uit een heterogene verzameling verhalen; een mengeling van reisverhalen en kunstbesprekingen, interviews en toespraken. Daarnaast zijn de verhalen niet alleen een verslag van wat de reiziger op zijn reis tegenkomt, het is ook een reis door de innerlijke wereld van Nooteboom. Naast kerken, ruïnes, schilderijen, steden en mensen, is er in de verhalen ook plaats voor de herinnering, de mijmering, de poëzie van de schrijver.

De verhalen zijn dan ook apart; een mengvorm van journalistiek en literatuur. Zelf noemt hij zijn verhalen literaire reportages en dat lijkt mij inderdaad een goede benaming voor deze hybridische verhalen.

Het literaire schuilt hem vooral in het taalgebruik. Alom wordt Nooteboom geprezen om zijn beeldend vermogen, zijn verrassende metaforen, de sfeer die hij in zijn verhalen weet te leggen. En daar zit wat in. Een schrijver die de rozevingerige dageraad omschrijft als ‘De zon die zijn slaghout optilt om de wereld een lel te geven’

kan er wat van. Geen twijfel over mogelijk. Of hoe een akelig dansavondje in Amerika omgetoverd wordt tot een evenement waar ik graag bij zou zijn: ‘Als dronken, maar zwijgende wiskundigen trekken al die onbekenden met hun gesloten gezichten zuivere figuren over de vervuilde dansvloer.’ Slechts twee voorbeelden, maar in elk verhaal is er wel een zin te vinden die je treft als een slaghout.

Behalve die beschrijvingskunst is er nog iets anders dat de verhalen eerder doet overhellen naar de literaire dan naar de journalistieke kant. Het zijn simpelweg **verhalen**. Vrijwel elke tekst is voorzien van een handelings- en tijdsverloop, elke tekst krijgt daardoor een verhalend schema, een literaire structuur met de reiziger als hoofdpersoon.

Daarnaast is de werkwijze van Nooteboom niet echt journalistiek te noemen. Het voortdurend neerkrabbelen van wat hij tijdens de reis ziet misschien nog wel, maar er gaan maanden overheen voordat hij achter de schrijftafel plaats neemt en zijn indrukken aan het papier toevertrouwt.

Om de kwestie journalistiek-literatuur in één zin samen te vatten: De werkelijkheid wordt

niet afgebeeld maar verbeeld. Daardoor is ook niet alles waar wat er staat. Nooteboom liegt wel eens in zijn reisbeschrijvingen. Zelf zegt hij: 'In een reisbeschrijving zit altijd een fictief element, alleen al omdat je uit de enorme hoeveelheid materiaal moet kiezen. Je liegt in reisbeschrijvingen. Je herschept om de geloofwaardigheid te vergroten.' (Brokken 1982). Wie zijn verhalen aandachtig leest, moet dat beamen. Niet de feitelijke informatie over een land, stad of streek is de kracht van een verhaal, maar de manier waarop de schrijver zijn ervaringen verwoordt.

Het herscheppen om de geloofwaardigheid te vergroten gaat soms wel erg ver. Sommige verhalen leunen sterk tegen de fictie aan, ('New York, da capo ad infinitum'; *De zucht naar het Westen*) hoewel daar moeilijk een vinger achter te krijgen is: de stijl van schrijven blijft realistisch.

Cees Nooteboom, foto: Simone Sassen

Onder het verslag van wat gezien en gedaan wordt, is een mythisch reisschema gevlochten, dat wil zeggen een afdaling naar de hel, de onderwereld, een terugkeer daaruit en een gaan naar een paradijselijke staat van zijn. De inhoud is in die verhalen volledig ondergeschikt gemaakt aan de vorm. Overigens is er wel een ontwikkeling te zien in zijn reisverhalen, hoe moeilijk het ook is die omslag te dateren. Maar je zou kunnen zeggen dat Nooteboom in de eerste verhalenbundels meer journalist is en in de latere bundels meer een schrijver op reis. In de recente verhalen lijkt het verslag van de reis door de buitenwereld steeds minder belangrijk te worden. In plaats daarvan komt de nadruk te liggen op de omzwervingen door Nootebooms binnenwereld.

De verhalen uit *Een ochtend in Bahia* (1968) bijvoorbeeld zijn veel korter dan de latere verhalen. Ze waren geschreven in opdracht van de Volkskrant. Officiëel heette Nooteboom in die dagen zelfs een columnist. De bijtende satire die bij het genre hoort miste hij overigens te enen male - en dat zal hij altijd blijven missen - maar wel toont de schrijver zich in die verhalen zo nu en dan begaan met de actuele politieke situatie van het land dat hij bezoekt.

In een aantal verhalen over Spanje - zijn tweede vaderland, met uitzondering van de kuststrook wel te verstaan - analyseert hij de

treurige toestand waarin het land zich bevindt en komt tot het volgende slotwoord:

> Want dat is de enige kans dat een volk niet langer gewurgd wordt door de touwen van zijn eindeloze verleden en de onbelangrijke en burgerlijke leiders die dat verleden beheren, en het zijn plaats in de wereld en de tijd weer inneemt en niet uiteindelijk verdrinkt in een drabbige foldersloot van pittoreske achterlijkheid. En wie de geschiedenis van de laatste vijfendertig jaar kent, en het karakter van de gewone mensen van dit land, en het verlangen van zovelen, en wat die velen er vandaag en elke dag voor over hebben, weet dat zij verdienen dat de eeuwenoude en noodlottige cirkel wordt doorbroken.
> (uit Spanje)

Een dergelijke bevlogen oproep vind je in latere bundels - vanaf *Een avond in Isfahan* - niet meer.

Toch lijken de verhalen meer onveranderd dan veranderd. Ook de vroegere episodes zijn met ‘sentiment en opinie’ geschreven. De particuliere kijk op de werkelijkheid klinkt in elk verhaal al door. Zelfs de Tijd, de fascinatie voor het voorbije, is als thema al sterk aanwezig. (Hij was vroeg oud, de schrijver)

Maar belangrijker nog, de bron van waaruit de taal ontspringt - en dat is Cees Nooteboom, de makelaar in vergankelijkheid - is dezelfde gebleven. Inmiddels met kraaiepootjes en grijs aan de slapen, dat wel, maar de poëtische inborst, die merkwaardige mengeling van verwondering en fijngevoeligheid waarmee hij observeert, is niet of nauwelijks door de tijd aangetast.

De houdgreep

Hoe verschillend de reisverhalen ook zijn, ze hebben toch één thema gemeenschappelijk; bijna elk verhaal is een literair verslag van een poging een passage naar het voorbije te maken. Dat dat gek is, heb ik al gezegd. Want het kan niet. Maar hij doet het toch, dus daar heb ik als lezer rekening mee te houden. Bovendien gebeuren er in de literatuur wel meer dingen die in werkelijkheid niet kunnen. Toch wordt dit streven een stuk begrijpelijker wanneer we het in het licht zien van de moderne opvatting over tijd die voor Nooteboom een gruwel is. Maar eerst dit: ooit heeft men de tijd anders beschouwd dan tegenwoordig. In ‘primitieve’ beschavingen gaf men aan de tijd een andere betekenis en had men er, achteraf gezien, een andere voorstelling van. Die tijd was cyclisch en sacraal, geënt op de grote wederkerende processen in de natuur. Een belangrijk aspect van die tijdsbeleving was dat tijd de mogelijkheid in zich droeg tot een wedergeboorte; de mens was in staat zich tijdens zijn leven herhaalde malen te vernieuwen. Dit waardevolle besef is door de moderne opvatting over tijd volledig verworpen. Door de hoge vlucht van de natuurwetenschappen en de toenemende desacralisatie in westerse maatschappijen is de tijd lineair en profaan geworden; en daarmee het equivalent van vergankelijkheid, verval en het voorbijgaan der dingen: een guillotine die vertraagd, maar onontkoombaar op alle leven neerdaalt.

De onderworpenheid aan de tijd speelt in het moderne bewustzijn een grote rol. (Het heeft ook grote literatuur opgeleverd: Proust, Borges, Kafka.) En de negatieve kwalificatie die aan de richting van de tijd wordt toegeschreven maakt hem tot een afschrikwekkend symbool. Ononderbroken, onomkeerbaar marcheert hij monotoon

voort in rechte lijn naar de dood. Het is de dimensie die de sleutel tot het grote Niets t.z.t. aan een ieder zal overhandigen.

Dit besef nu zit stevig verankerd in de schrijver Nooteboom. Op tientallen plaatsen in de diverse bundels mijmert hij op melancholische toon over de gevolgen van het verstrijken van de tijd:

> (...) datzelfde gevoel hangt in de tropische avond met zijn verhulde, verdwenen vormen, verdriet om alles, het voorbijgaan der dingen, dichters en zeevaarders die wegzakken in de zich zelf afkalvende, alles opvretende modder van de tijd.
> (*Voorbije Passages*, blz. 210)

Of in het recente verhaal ‘Oeroude tijden’ uit *De wereld een reiziger*:

> Het verleden als beroep, dat moest een ziekte zijn. Normale mensen hielden zich met de toekomst bezig, of met de drijvende ijsschots die ze het leven noemden, dat bewegende station dat nergens bijhoorde, altijd onderweg was. Op die schots was hij degene die omkeek. (blz. 34)

Simone Sassen en Cees Nooteboom, foto: Eddy Posthuma de Boer

Landschappen, steden, voorwerpen, hijzelf, alles zucht onder de vloek van de tijdelijkheid. Het is niet overdreven te beweren dat de reisverhalen de uitdrukking zijn van de onmacht die de schrijver voelt over de houdgreep van de tijd. De fatale werking van de tijd heeft de nodige tragische gevolgen voor de schrijver: zo voelt hij zich opgedeeld door de tijd waardoor de zelfervaring discontinu is; zoals hij in de programmatische passage uit 'Parijse Dagen 1' zegt:

> Wat dat met ouder worden als vorm van sterven te maken heeft? Dat er ooit een mythische eerste keer is geweest dat je Parijs hebt zien liggen, en dat je je, vijfentwintig jaar later, niet meer voor kunt stellen hoe dat eruit zag. Dat beeld is weg, voorgoed verdwenen, overwoekerd door latere beelden, steeds andere, en met die verdwijning is ook degene verdwenen die het gezien heeft, ik dus.

Het motief van de verdubbeling is dan ook in veel verhalen terug te vinden. Veel van zijn reizen staan daardoor in dienst van de herinnering, het instrument bij uitstek om de fragmentarische zelfervaring op te heffen. Toch, hoe hij ook zijn best doet tijdens dergelijke zoektochten naar zijn eigen verloren tijd (bijvoorbeeld 'Parijse dagen' uit *Voorbije Passages*), iets opnieuw vinden lukt vrijwel nooit. Of zijn herinnering is te zwak, of de secondenwijzer tikt te luid, maar een Proustiaanse ervaring waarin verleden en heden een symbiose aangaan, valt hem vrijwel niet ten deel.

Een ander vervelend gevolg van het onverbiddelijke verstrijken van de tijd is dat de werkelijkheid in de ogen van de reiziger elke consistentie mist. Daardoor is het onmogelijk een band met de werkelijkheid aan te gaan, of, iets mystieker gezegd, te verdwijnen in het andere. Nooteboom is altijd een beschouwer, iemand die op afstand registreert. Hoewel hij regelmatig het verlangen uitspreekt op te gaan in een groter geheel - bijvoorbeeld tijdens de reis in Borneo naar een Dakay-stam - het tijdsbesef zit als een wig tussen verlangen en werkelijkheid:

> Straks verdwijnen we dan ook met ons ruimteschip, zij blijven achter en vergeten de anecdote die wij zijn en leven hun leven dat door de wetten van de traditie, het oerwoud en de rivier bepaald wordt (...), en het slaat op ons terug als heimwee.
> (*Voorbije Passages*, blz 81)

Kathedralen en kunst

In het verhaal ‘Op haar dode gebeente bouwden zij Mantua’ schrijft Nooteboom:

> (...) het beeld van de normaliteit is eerder hinderlijk, het verduistert die vijf-zeshonderd jaar oude wereld die hij wil bereiken. De actualiteit die hem omringt is toegestaan in zoverre zij hem machtigt zich een vals of echt beeld van continuïteit voor te stellen, het verleden in het heden te zien.

Het verleden in het heden te zien, één formulering van de vele die de schrijver gebruikt om zijn houding ten opzichte van de tijd aan te geven. Het resulteert in de duikvluchten naar het voorbije en de middelen waarmee Nooteboom het verleden poogt te vinden zijn boeken, natuurlijk, maar ook beeldende kunst, kerken en kathedralen.

Nooteboom reist dan ook niet voor niets vaak naar kerken en kathedralen. Exemplarisch voor de betekenis die dergelijke oude gebouwen hebben in de optiek van de reiziger is de volgende zinsnede uit ‘Parijse dagen 2’::

> In de kerk (Notre Dame) is het vol, het kerkvolk, die vervangbare, altijd dezelfde menigte van twee, vijf en zeven eeuwen geleden vult de ruimte onder de hoge bogen, zingt, bidt en herdenkt de verdwenenen. (...) Oeroude gebruiken zijn hier in zwang, ik heb het gevoel of ik een tijdreis maak, maar dat krijg je als zulke gebouwen er nog steeds staan, en helemaal als je er naar binnen gaat. (*Voorbije Passages*, blz.130).

Het voorbije is daar nog aanwezig wat als een paradox klinkt maar het niet is.

Niet alleen de kathedralen, ook beeldende kunst wordt gezien als een middel om het verleden op te roepen. In tientallen reisverhalen staat het verslag van een ontmoeting (want ontmoetingen zijn het) met beeldende kunst centraal. De schilderijen, wandkleden en beelden bekijkt hij niet zozeer met een esthetisch oog, maar met een historisch en natuurlijk melancholisch: kunst in de ogen van Noote-boom vertegenwoordigt een overwinning op de werking van de tijd. En naast de duurzaamheid is het kunstwerk ook nog eens waardevol doordat het de essentie van een bepaalde (verleden) tijd heeft weten vast te leggen.

En daarom hebben die verhalen een plaats gekregen in de bundels. Met die wetenschap worden de bundels ook wat minder heterogeen. In feite zijn de verhalen over kunst ook verslagen van passages naar het voorbije.

De her-ontdekkingsreiziger

Nootebooms verlangen de onomkeerbare tijd te keren - dat zijn uitdrukking vindt in reizen die in dienst staan van de passages naar het voorbije - is dan ook te zien als zijn tragisch verzet tegen de tijd.

Daarom is Nooteboom geen ontdekkingsreiziger, maar een herontdekkingsreiziger; de makelaar in vergankelijkheid zoekt niet naar het nieuwe, het onontdekte (alles is al ontdekt, geteld, gezien), maar naar het oude dat door de tijd vervormd of onzichtbaar is geworden. Dit krast hij in taal. En of die taal de tand des tijds kan doorstaan is niet langer aan Nooteboom. Maar hij heeft zijn werk gedaan. De verhalen zijn zijn scherven tegen het sterven.

Michel Boll
Het oeuvre op reis
De buitenlandse reacties op het werk van Cees Nooteboom

Sinds 1983 lijkt het of na Cees Nooteboom zelf, ook zijn literair nageslacht door reiskoorts is bevangen. Zoals bekend was het verschijnen van *Rituelen in* 1980 het begin van Nootebooms zeer geslaagde terugkeer als romancier. Niet lang daarna raakten ook buitenlandse uitgevers geïnteresseerd in zijn werk. Beslissend voor zijn internationale 'doorbraak' is het moment geweest dat hij voor *Rituelen* de Amerikaanse Mobil Oil Pegasus Prize for Literature 1982 kreeg, die hem behalve een geldbedrag van 7000 gulden en een gouden penning, ook de publicatie van het vertaalde *Rituelen* in de Verenigde Staten opleverde. De bedoeling van die Mobil Oil-prijs is literaire werken van grote allure te bevrijden uit de gevangenis van een klein of door westerlingen onbetreden taalgebied. Vóór Nooteboom ging de prijs naar auteurs uit Egypte, Ivoorkust en Denemarken, landen waar gezien vanuit de Amerikaanse optiek - iedere kans op literaire wereldroem bij voorbaat al wordt gesmoord onder een deken van onbegrijpelijke en onuitspreekbare lettergrepen.

Mr. Notebook

De Amerikaanse uitgave van *Rituelen* was de eerste van de inmiddels tientallen vertaalde uitgaven van Nootebooms romans die in de afgelopen zes jaar zijn verschenen of in voorbereiding zijn (zie aansluitende lijst) en binnenkort zullen verschijnen. Zo is *Rituelen* behalve in het Engels ook vertaald in het Duits, Frans, Deens, Zweeds, Grieks, Roemeens, Spaans en Hongaars (onder de intrigerende titel *Szertartasok*) en is *Een lied van schijn en wezen* vertaald in het Engels, Duits, Frans en Hongaars. *In Nederland*, dat buiten Nederland getooid gaat met fraaie titels *In the Dutch mountains* en *In den Niederländischen Bergen* verschijnt behalve in het Engels en in het Duits ook in het Frans en Spaans. *Philip en de anderen* is vertaald in het Engels en het Duits, *Mokusei* in het Engels, Frans, Duits en Portugees, en Roemenië is verblijd met de uitgave van het vertaalde *De ridder is gestorven*. Voorwaar een imponerende opsomming, waar Nooteboom zelf echter - en dat is weinig verrassend voor wie zijn werk en de met hem gehouden interviews kent - nogal nuchter onder blijft. Bij verschillende gelegenheden heeft hij zijn 'internationale

succes' en zijn kansen op wereldroem sterk gerelativeerd, zoals bijvoorbeeld in mei van dit jaar tijdens een televisie-interview met Adriaan van Dis, waarin hij zijn entree op de buitenlandse literaire markt vergeleek met een in Nederland debuterende Bulgaarse auteur. Nooteboom: 'Stel nou eens je leest een recensie over een fantastische nieuwe Bulgaarse schrijver, hoe groot is dan de kans dat je na drie dagen de naam van deze man nog weet, en na vijf dagen naar de boekwinkel gaat en dat ze het boek daar ook nog hebben? Nou, in die orde van grootte speelt het zich af.'

Volgens Nooteboom zou in een eerste versie van het Pegasus-juryrapport ook hebben gestaan dat 'iemand met zo'n naam het nooit zal maken', en inderdaad, er is flink veel zelfbeheersing nodig om zijn naam in het Frans of Engels uit te spreken zonder erbij te giechelen. Tegen interviewer Max Pam vertelde Noot-

eboom in 1980 hoe zijn naam in het buitenland altijd wordt verbasterd. ‘Daar heet ik mr. Noetboem, mr. Notebook, Notebaum, of gewoon monsieur Boem.’

Van die sympathieke, relativerende houding is minder te bekennen als je er achter probeert te komen hoe hoog de oplagen zijn van zijn romans in het buitenland, zodat we een wat betere indruk kunnen krijgen van zijn buitenlands succes. Die oplagecijfers worden niet vrijgegeven, niet alleen niet door de auteur, maar ook niet door de uitgeverijen; een overigens helaas gebruikelijke situatie. Dat is nog enigszins te begrijpen als het gaat om de oplagen van *Le chant de L'Etre et de Paraitre* (krap 2000) en de 100 in Spanje verkochte *Rituales*, maar wekt toch enige bevreemding als we bij geruchte vernemen dat de oplagen in het Oostblok en voor een pocketuitgave in West-Duitsland in de vele duizenden lopen. Volgens de Stichting voor Vertalingen, de onvermoeibare internationale propagandist van het Nederlandse boek (die bijvoorbeeld de vertalingen subsidieert zodat buitenlandse uitgevers geen extra kosten hoeven te maken), kunnen we er maar het beste van uitgaan dat de eerste oplage van vertaalde Nederlandse prozawerken in den vreemde in de regel zo rond de twee- à drieduizend exemplaren schommelt, ongeacht de grootte van het taalgebied, en dat de vele vertalingen van Nootebooms werk (en het werk van vrijwel alle andere vertaalde Nederlandse schrijvers) in de eerste plaats moet worden gezien als een artistieke, en niet zozeer als een financieel lonende triomf.

‘A fatal case of boredom’

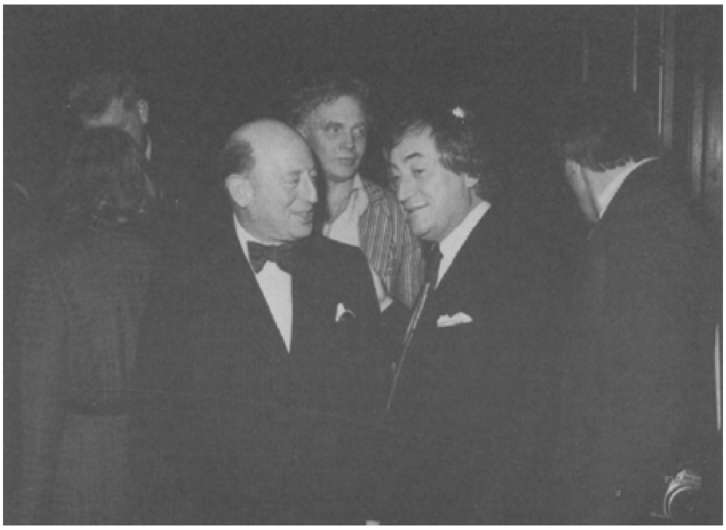
Van artistiek succes is zeker sprake als we de reacties van de buitenlandse recensenten tot graadmeter nemen. Tussen de vele, in waarderende termen gestelde, beoordelingen wordt slechts een enkele negatieve aangetroffen. Arthur Sabatini, de literatuurcriticus van de Philadelphia Inquirer, noemde *Rituals* in 1983 ‘A fatal case of boredom’. Hij citeert in zijn recensie de eerste twee, overbekende, zinnen van de roman, waarin wordt vermeld dat de hoofdpersoon Inni Wintrop zelfmoord heeft gepleegd. Helaas, zo vervolgt Sabatini, is die zelfmoord alleen intellectueel en emotioneel en lukt het Inni niet om zich afdoende op te hangen. ‘Het gevolg van deze mislukte poging is dat Inni, 33 jaar oud, gedwongen is het leven nog verschillende decennia door te lijden, en de lezer verveelt met zijn vervelende karakter, terwijl hij gekweld wordt door de zinloosheid van zijn bestaan, zijn sociale en seksuele ontmoetingen met andere wanhopige figuren’, enzovoorts. Volgens Sabatini interesseert de problematiek van het boek de lezers allang niet meer, *Rituelen* is voor hen het zoveelste boek over de existentiële Walging en Verveling, die zo onderhand toch wel wat gewoontjes is geworden. Doch ondanks al zijn knorrige bedenkingen over de inhoud van het boek moet Sabatini toegeven dat het hier gaat om een uitzonderlijke roman, goed geconstrueerd, ‘morbidly elegant’ en in een heldere stijl geschreven.

‘Astounding, amusing prose’

Dat laatste geeft in feite de teneur weer van vrijwel alle Amerikaanse recensies: telkens wordt Nooteboom geprezen om zijn vakmanschap. Slechts een enkele keer is niet duidelijk hoeveel waarde we aan dergelijke lof kunnen toekennen - de anonieme recensent(e) van het periodiek Bestsellers is zeer lovend over *Rituals* en

vergelijkt Nooteboom in één pennestreek met Thomas Mann en Flannery O'Conner, om vervolgens te verzuchten dat ze niets begrijpt van al dat gedoe met die kom en die theeschenkerij, *had dat er niet uit gekund*?

Maar doorgaans maken de recensies een wat meer betrouwbare en erudiete indruk, al verrassen ze niet door nieuwe inzichten in Nootebooms romans. (Dat geldt overigens ook voor de Nederlandse recensies zo blijkt bij herlezing, met uitzondering van bijvoorbeeld uitstekende essays van Maarten van Buuren en Rudi van der Paardt). De recensies van *Rituals, A Song of Truth & Semblance en In the Dutch Mountains* in de San Francisco Chronicle, de Village Voice en de New York Times beperken zich vooral tot het in opgewekte toon navertellen van het verhaal en het telkens benadrukken van de heldere schrijfstijl en het leesplezier (‘a delight to read’, ‘absolutely wonderful’, ‘astounding, amusing prose’), het vakmanschap en het ‘Hollandse schildersoog’ van Cees Nooteboom. Linda Barrett Osborne van de Washington Post ziet in *Rituals* vooral een portret van de moderne wereld, een onoverzichtelijke en verworden maatschappij, waarin Inni Wintrop de enige is die overleeft, omdat hij zich aanpast aan zijn omgeving.



Cees Nooteboom na de uitreiking van de Pegasus-Prize met Lodewijk Houthakker en Peter Schat

Haar overzeese collega Christopher Wordsworth (wat kun je met zo'n naam anders worden dan recensent) van The Guardian is het daar volstrekt mee oneens. Hij vindt *Rituals* maar een somber boek, ‘the intellectual compost of despair’, waarin een stuurloze samenleving wordt geschetst, bepaald *geen* lichte kost. Wordsworth ziet Inni Wintrop als de grote verliezer. De zelfmoordenaars vader en zoon Taads gaan bij hem met de eer strijken: dat zijn mannen die de consequenties durven nemen van hun sombere maatschappijen levensvisie. Hoewel er wellicht iets voor Wordsworths visie is te zeggen, heeft het er ook veel van weg dat Christopher niet bepaald het zonnetje in huis is. Hij negeert een groot deel van de strekking en de toonzetting van het boek.

‘Weltliteratur aus Holland’

Een echt patroon valt er in de reacties van de buitenlandse beroepslezers niet te ontdekken, behalve dan dat ze vrijwel allemaal overtuigd zijn van Nootebooms bijzondere literaire capaciteiten. Dat geldt ook voor de Duitstalige recensies, boven de bespreking in de Basler Zeitung prijkt zelfs de kop ‘Weltliteratur aus Holland’.

Een opmerkelijk verschil met de Engelstalige recensies is echter dat de Duitsers zich niet tevreden stellen met het navertellen van de inhoud en een waarde-oordeel over de leesbaarheid, maar dat een aantal van hen een bescheiden aanzet doet tot analyse, en tot het in een breder kader plaatsen van de romans. Carel ter Haar van Die Welt, een Nederlandse hoogleraar in München, legt in zijn recensie van *Rituale* en *In den Niederländischen Bergen* het verschijnsel van de polariteit in Nootebooms werken bloot: al zijn personages worden heen en weer getrokken tussen Verstarring en Beweging, aldus Ter Haar, en het komt hem daarbij natuurlijk zeer goed uit dat Nooteboom zijn verzamelde poëzie de titel *Vuurtijd, ijstijd* meegaf.

In de Neue Zrcher Zeitung wijdt Jürg Scheuzger in zijn recensie van *In den Nieder-*

ländischen Bergen een korte analyse aan de rol van het sprookje binnen die roman. Zijn recensie over *Rituale*, van twee jaar daarvoor, mist een dergelijke diepgang. In beide recensies wordt Nooteboom haast het graf in geprezen voor zijn intelligente stijl, zijn grandioze beschrijvingen en zijn boosaardige fantasie.

Cees Nooteboom na de uitreiking van de Pegasus-Prize met Mary McCarthy

Een dergelijk luchtig, haast on-Duits enthousiasme, heeft ook Jurgen Manthey van Die Zeit voor ons in petto. Manthey las *In den Niederländischen Bergen* volgens eigen zeggen bij eerste lezing al twee keer, omdat hij al lezende steeds terugbladerde naar allerlei sprankelende passages op eerdere pagina's. Manthey wijst Plato's filosofie dat de hartstocht tot vereniging van de beide geslachten voortkomt uit het feit dat de mens vroeger androgyn was en in twee helften is gescheurd, als thema van het boek aan. In de roman wordt het ideale paar weer samengebracht, aldus Manthey. Hij weet daarbij aannemelijk te maken dat de roman ook iets vertelt over de gespletenheid van ons moderne wereldbeeld, in tegenstelling tot het beeld van de wereld als eenheid, zoals dat tot het einde van de Middeleeuwen in zwang was. Een wat vergezochte, maar daarom niet minder aardige gedachtengang.

Rolf Grimmiger van de Siiddeutsche Zeitung bekijkt *In den Niederldndischen Bergen* vanuit een wat luchtigere optiek en ziet de roman als een romantisch spel van de verbeelding, met ironie, dubbele bodems en valkuilen, en van melancholie doortrokken humor. Vooral in de constructie van de roman ziet hij duidelijke overeenkomsten met het werk van de Italiaanse schrijver Calvino. Ook verkneukelt Grimmiger zich uitgebreid om de satirische passages van de roman, waarin een zuur boekje wordt opengedaan over ‘De Nederlander’.

Agnes Hüfner prijst Nooteboom in de Frankfurter Allgemeiner Zeitung voor de ‘lichte’ manier waarop hij in *Rituale* een somber tijdsbeeld van de verstarde jaren zeventig neerzet. De losse nonchalante en zelfs provocatieve toon waarmee Nooteboom op de visioenen van de wereldondergang antwoordt ‘ist hierzulande ungewohnt’, zo verzucht Agnes.

Cees Nooteboom december 1981, dankwoord bij uitreiking van Bordewijkprijs voor 'Rituelen'

Tenslotte treffen we in Rolf Brockschmidt, recensent van Der Tagesspiegel, een oppassend en zorgvuldig man, die voor de zekerheid maar even vermeldt dat Nederland natuurlijk plat is, nou ja plat, wat heuvels dan en een bergje dat hooguit 300 meter boven de zee uitsteekt, dat kunnen ze toch geen *bergen* noemen, dat meent Noote-boom niet; die titel *In den Niederländischen Bergen* is natuurlijk als grapje bedoeld.

'Un merveilleux petit roman'

De aandacht die *Rituelen* heeft gekregen van de literaire kritiek in Frankrijk steekt schril af bij de grote Duitse belangstelling. Behalve een korte reactie in Le Matin verscheen alleen in Le Monde een recensie, maar die was dan ook zeer lovend: 'un merveilleux petit roman', zo noemde Jacques Bonnet *Rituels*. Bonnet rekent Nooteboom zonder aarzeling tot de 'grote schrijvers', maar veel meer dan de complete inhoud en dat hij vindt dat de roman vanaf de eerste pagina perfect is heeft hij niet (na) te vertellen. Verder kreeg de roman nog wat aandacht in een interview met Nooteboom ('Le nomade d'Amsterdam') in Liberation, en dat alles (beter: dat weinige) heeft ervoor gezorgd dat ook de verkoopcijfers in Frankrijk niet om over naar huis te schrijven zijn.

Erasmus, Spinoza, Philips, Shell en Nooteboom

Hoe relatief en niet zaligmakend het belang is van positieve recensies demonstreren de Spaanse reacties. Enkele grote stukken in Catalaanse kranten en een doortimmerde beschouwing over *Rituelen* door Raúl Quesada hebben de

verkoopcijfers toch niet boven de 1000 exemplaren uit kunnen tillen. Quesada's stuk biedt een hoop degelijke informatie over Nootebooms oeuvre.

Raúl Quesada weet al in de eerste alinea van zijn recensie ons hart te stelen met de constatering dat Nederland een bescheiden, maar belangrijk land is. Wat heeft de wereld zoal aan Nederland te danken? Wel, zo somt Quesada op, eens even kijken: Erasmus, Spinoza, Philips, Shell, en niet te vergeten Cees Nooteboom, 'één van de meest opvallende schrijvers', met het oog van een kundig Vlaams meesterschilder. En passant wijst de recensent even op Nootebooms verwantschap met Kundera en collega Proust, bij wie de hartstocht en de zintuiglijke ervaring ook boven de rede staat, al is de rede natuurlijk onmisbaar voor de greep op de werkelijkheid, en ziet Quesada overeenkomsten tussen *Rituelen* en een cantate van Bach, iets dat niet iedereen hem na zal doen, maar dat is in ieder geval bedoeld als een aanprijzing van het boek. Quesada besluit met de constatering dat net als we na het lezen van Kundera opeens niet meer door Praag kunnen wandelen zonder 'spoken' te zien, dat na het lezen van *Rituelen* Amsterdam er niet meer hetzelfde uitziet. En al zal dat nu niet direct Nootebooms drijfveer zijn geweest achter het schrijven van *Rituelen*, het is toch mooi meegenomen.

Met dank aan Angelica Wendland van de Stichting voor Vertalingen, en aan Maarten Steenmeijer.

Vertaald werk van Cees Nooteboom (titel, land, jaar van uitgave eerste druk)

Philip en de anderen: Duitsland (1958), Verenigde Staten (1988), Frankrijk (voorbereiding)

De ridder is gestorven: Frankrijk (1968), Roemenië (1989)

Rituelen: Verenigde Staten (1984), Engeland (1984, Penguin-editie 1985), DDR (1984), West- Duitsland (1985), Frankrijk (1985), Hongarije (1986), Spanje (1985), Denemarken (1987), Zweden (1988), Griekenland (in voorbereiding), Roemenië (in voorbereiding), Mexico (in voorbereiding)

Een lied van schijn en wezen: Verenigde Staten (1984), Frankrijk (1988), Engeland (Peguin-editie in voorbereiding), West-Duitsland (in voorbereiding), Hongarije (in voorbereiding)

Mokuseil: Engels vertaling in Bridges (1985), Frankrijk (1987), Portugal (in voorbereiding)

In Nederland: Verenigde Staten (1987), Engeland (1987), Engeland (Penguin-editie, 1987), West-Duitsland (1987), Spanje (in voorbereiding)

Gedichten: In bloemlezingen en tijdschriften, 1990 verschijnt keuze uit verzameld werk in West-Duitsland (bij Suhrkamp)

De brief Spanje 1989

Interview met Eco (Elsevier voorjaar 1989): West-Duitsland (1989), Verenigde Staten (in voorbereiding voor het tijdschrift Interview)

Bernard Levin
Tussen droom en werkelijkheid

Ik heb een terugkerende nachtmerrie met een bijzonder onaangenaam element erin. In deze droom overkomt me iets ondefinieerbaars maar verschrikkelijks of het staat op het punt te gebeuren. Ik vecht om mezelf te bevrijden, om wakker te worden, en dat lukt me, of liever gezegd, ik denk dat het me lukt en dat is nog het ergste van alles, want ik droom alleen maar dat ik wakker ben en het verschrikkelijke is nu nog veel angstaanjagender omdat het blijkbaar de wakkere waarheid is geworden. Een keer heb ik deze nachtmerrie gehad met drie van die concentrische cirkels van afgrijzen, en toen ik eindelijk wakker werd duurde het lang voordat ik kon geloven dat ik niet gevangen zat in nog een vierde.

Dromen van andere mensen zijn erg vervelend. Ik ben er alleen maar over begonnen omdat ik eraan herinnerd werd door *In Nederland*, met zijn fantasie binnen een fantasie binnen de werkelijkheid (die ook fantasie is aangezien het boek tenslotte een roman is).

De tijd is het heden, maar noch tijd noch plaats zijn van enig belang zoals dat in de echte, wakkere wereld het geval is. Nederland omvat een groot gebied dat zich uitstrekt over het grootste deel van West-Europa: in het zuiden loopt het door tot in Spanje, een bijna autonoom land vol mysterie, armoede en corruptie. Het verhaal wordt verteld door een Spaanse functionaris, maar hij vertelt het in een vreemde vorm: stapje voor stapje houdt hij ons op de hoogte van zowel het verhaal zelf als van het schrijven ervan, want hij is niet alleen de verteller maar ook de schrijver,

hoewel zijn eigen gangen, ervaringen en gedachten onderdeel zijn van het boek, en alsof dat nog niet voldoende is pauzeert hij regelmatig om het schrijven van fictie in het algemeen en dit boek in het bijzonder te bespreken. Vergeef me dus het vertellen van mijn nachtmerrie. Ik heb op mijn beurt de schrijver vergeven dat hij me eraan herinnerd heeft. Zijn ongewone, metafysische roman is namelijk een verbazingwekkende prestatie die je achtervolgt als een droom: de nog geen 40.000 woorden zijn een mengeling van zin en werkelijkheid, noodlot en symbool, het koude noorden en het warme zuiden, waaarbij de schrijver zich laat adviseren door een soort comité waarin zich o.a. Plato, Milan Kundera en Hans Andersen bevinden en die ertoe leidt dat slapen en waken, waarheid en fictie samensmelten en zich oplossen in de geest van de lezer net zoals dat in deze weinige volgestopte bladzijden gebeurt.

De plot is uiterst simpel: twee mensen, Kai en Lucia, beiden van een unieke en perfecte schoonheid, worden abrupt gescheiden wanneer Kai wordt ontvoerd en naar een mysterieus kasteel gebracht om de onbevredigbare lusten van de vreemde, onmenselijk sneeuwkoningin te bevredigen. Lucia gaat op pad om hem te redden samen met twee bondgenoten uit de circus- en theaterwereld, waarin Kai en zij - iets wat geen toeval is bij deze schrijver - optraden als gedachtenlezers: ‘wat ze horen (...) is het geluid (...) van het publiek, een levend beest dat hen op zal eten of uit zal spuwen, (...) clowns bestaan tenslotte bij de gratie van hun gebreken.’

Na verschillende avonturen wordt het paar herenigd maar de schrijver-verteller staat erop, in de laatste zin van het boek, dat hij degene is die nog lang en gelukkig moet leven.

(...)

Het labyrint-achtige kasteel waarin Kai gevangen zit is een echt labyrint, met in het hart een echte minotaurus; Lucia's tocht naar zijn vrijheid is de draad van Ariadne, die bijna wordt afgebroken als de reizigers, diep in het woud, leden van een duizendjarige orde tegenkomen. Zoals in de beste sprookjesverhalen gebeurt wordt de tijd wat verbeuzeld en de zoektocht tijdelijk vergeten: Lucia wordt overmeesterd door de profeet van de groep (‘hij glimlachte in zijn slaap, hij droomde van een gevaar dat hem niet beangstigde’), net zoals Kai (‘je zou denken dat dit hem een ontsnappingsmogelijkheid zou bieden, maar de gedachte kwam niet bij hem op’) zijn eigen slavernij accepteert.

Telkens weer houdt de schrijver ons de dubbele spiegels voor, met hun dubbele weerspiegeling, gebogen als het licht, als een oneindige echo. Vriendelijk maar onverstoorbaar bevrijdt hij ons van tijd, van logica, van zekerheid; de essentie van dit boek willen begrijpen lijkt op het grijpen van een handvol water uit een stroom. Hij kan gemakkelijk zeggen dat de ouderen weten dat er maar een paar dingen zijn die iemands leven bepalen: op bijna iedere bladzijde laat hij zien dat het onmogelijk is die dingen te ontdekken die ons lot kunnen veranderen.

Doelbewust uitweidend, helder verhullend, duidelijk dubbelzinnig, symbolisch realistisch, rijkelijk kaal, vol met directe toespelingen - *In Nederland* is een briljante en originele vrucht van een diepzinnige (en welbelezen) verbeeldingskracht. Oude mythes worden opgepoetst tot ze weer glanzen als niew; er wordt een beroep gedaan op filosofische en geschiedkundige bronnen om de lege plekken in de puzzel op te vullen; de muren van het doolhof zijn constant in beweging; en als de lezer eindelijk ontwaakt zal hij waarschijnlijk met Caliban uitroepen: ‘Ik schreeuwde om weer te dromen.’

(vertaling: Niels Gladdines)

Bovenstaande iets ingekorte tekst van Bernard Levin verscheen in de Sunday Times van 24 mei 1987 en is een sprekend voorbeeld van een buitenlandse kritiek over Nooteboom.

Register van de achttiende jaargang*
Nummers 158 t/m 167 - 1988-1989

Tijdschriften die zich jaargang na jaargang opstapelen, verliezen hun gebruikswaarde. Je hebt het bijvoorbeeld over C. Buddingh', je herinnert je artikelen over hem in BZZLLETIN. Hoe vind je die terug? Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Het is samengesteld met het oog op die bruikbaarheid. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay. Een onderscheid dat tamelijk artificieel is en zeker discutabel, waarbij bovendien de grenzen nogal eens moeilijk te trekken zijn. We menen dat het gemaakte onderscheid de gebruikswaarde van dit register ten goede komt. In de praktijk zal blijken dat het gemaakte onderscheid nauwelijks problemen oplevert; het gemakkelijk kunnen terug vinden staat immers voorop.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

BUDDINGH', C.
DAGBOEK 1942 (fragment) 158/11
zie DIJL, Frank van
zie KOOPMAN, Ares
KOOPMAN, Ares
Buddingh', C
'*Verzen van een Dordtse Chinees*' 158/25

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Ares Koopman over C. Buddingh' heeft geschreven en wel in het bijzonder over zijn bundel 'Verzen van een Dordtse Chinees', en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 158 op pagina 25; dat C. Buddingh' een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 158 vind je dan op pagina 11 dat het een fragment uit een dagboek is. Bij Buddingh' vind je verschillende verwijzingen, als je op zoek bent naar het artikel over 'Verzen van een Dordtse Chinees', moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzing opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Koopman, Ares), zoals je eerst bij Frank van Dijl moet kijken om te vinden waar en wat deze over C. Buddingh' heeft geschreven. Toegegeven, het is af en toe wat omslachtig, maar daarentegen enorm ruimtebesparend; een helaas noodzakelijke maatregel. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

ACHTERBERG, Gerrit
zie NIEMöLLER, Joost
ALBERS, Bernd
Kellendonk, Frans
'Mystiek lichaam' 165/59
BAAL, Ingrid
Dickinson, Emily 163/24
BAAREN, Theo van
Buddingh', C. 158/14
BALTUS, Eugenie
Siebelink, Jan en Huysmans, Joris-Karl 160/11
BAUDOIN, Tom
Hoffmann, Heinrich

‘Piet de Smeerpoets’ 161-162/91
BEKKERING, Harry
Wilmink, Willem 161.162/40
BENN, Gottfried
HEINRICH MANN. EIN UNTERGANG 160/64
NOCTURNO 160/63
zie EIJK, Philip van der
BERANOVA, Jana
Kundera, Milan 166-167/96
Seifert, Jaroslav 166-167/106
BERNLEF, J.
zie HOF, Kees van 't
BEVERS, Bert
GEDICHTEN 160/59
BLOEM, Rein
Siebelink, Jan 160/32 160/36
BOEF, August Hans den
Brakman, Willem
‘Heer op kamer’ 160/51
BOEKRAAD, Mardoeke
GEDICHT 163/41
BOMBET, L.C.
DRAMA IN HET KWADRAAT (essay over Gilles de Rais) 164/42
BOOMSMA, Graa
column 158/62 159/77, 160/78, 161-162/100, 163/71, 164/72
BOSKMA, Pieter
GEDICHT 163/42
BOURGONJE, Fleur
ZWART ZIJN DE PAARDEN DIE BRANDEN (poëzie) 158/60
zie EGGELS, Hanneke

BOUTENS, P.C.
DE GOEDE DOOD (poëzie) 163/40
BRAKMAN, Willem
zie BOEF, August Hans den
BRAND, Anton
Siebelink, Jan 160/27
BRINK, André
zie NEERVOORT, Hans
BROCKWAY, James
Spark, Muriel
'A Far Cry from Kensington' 159/34
Spark, Muriel
'Mary Shelley' 159/36
BUDDINGH', C.
DAGBOEK 1942 (fragment) 158/11
zie BAAREN, Theo van
zie DIJL, Frank van
zie KOOPMAN, Ares
zie MOOIJ, Martin
zie STOUTE, René
zie STRATEN, Hans van
BURGER, Peter
Barnier, Andreas **(gesprek, ism POS, Arie)** *159/2*
BURNIER, Andreas
zie BURGER, Peter
zie EGGELS, Hanneke
zie SCHOUTEN, Diny
CARTENS, Daan
GEDICHTEN 163/44
CORET, Peter
NIEUWE DOOD (poëzie) 163/40
zie ENK, Frits
DOORMAN, Maarten
GEDICHTEN 159/69
DORRESTEIN, Renate
SUIKER 166-167/48
zie HAASSE, Hella S.
zie MOOR, Wam de
zie MOURIK, Ineke van
zie ZUIDINGA, Robert-Henk
DICKINSON, Emily
zie BAAL, Ingrid
DIJL, Frank van
Buddingh', C. 158/3
Buddingh', C. en Hermans, W.F. 158/20
DUIJX, Toin
zie LINDERS, Joke
DUITSTALIGE LITERATUUR
zie BAUDOIN, Tom
zie BENN, Gottfried
zie EIJK, Philip van der

EGGELS, Hanneke
Bourgonje, Fleur **(gesprek)** *158/55*
Burnier, Andreas
‘De zwembadmentaliteit’ 159/16
EIJK, Philip van der
Benn, Gottfried (ism TOUSSA INT, Bert) 160/60
ELDERS, Fons
ZEVEN FRAGMENTEN OVER VRIJHEID EN TAAL 166.167/63
Mooi, Martin (gesprek) 166-167/75
ELSHOUT, Ron
'T IS LAAT IN 'T JAAR (poëzie) 163/46
Hertmans, Stefan 164/32
Kopland, Rutger 158/41
Kouwenaar, Gerrit 163/31
ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie BROCKWAY, James
zie OEVER, Annie van den
zie SWART, Peter
ENK, Frits
Coret, Peter
‘Vanitas’ 163/36
EYKMAN, Karel
Wilmink, Willem 161-162/50

FAVEREY, Hans
zie NIEMöLLER, Joost
FENS, Kees
Wilmink, Willem 161.162/11

GEEL, Arie
zie STORM, Arie
GERHARDT, Ida
zie REITSMA, Anneke
GHYSSAERT, Peter
GEDICHTEN 159/70
GRADOV, Kirill
‘Het sprookje van Staatsreclame’
Over Russische literatuur 166-167/83

HAASSE, Hella S.
Dorrestein, Renate 166-167/36
HAZEU, Wim
zie NIEMöLLER, Joost
HEIJDEN, A.F.Th. van der
zie VULLINGS, Jeroen
HENRIK, Sweder
GEDICHTEN 163/48
HERMANS, W.F.
zie DIJL, Frank **van der**
HERTMANS, Stefan
zie ELSHOUT, Ron
HICHTUM, Nynke van
zie HOLTROP, Aukje
zie KINGMANS, Hugo

zie **RIEMERSMA,** Alex M.J.
zie SCHAAF, Wim van der
zie STEENMEIJER-WIELENGA, Tineke
zie WEG-LAVERMAN, Jant van der
HOF, Kees van 't
Bernlef, J.
'Geestgronden' 163/59
HOFFMANN, Heinrich
zie BAUDOIN, Tom
HOLTROP, Aukje
Hichtum, Nynke van 165/38
HOOFF, Marijke van
GEDICHTEN 163/50

HOVEN, Peter van den
Mistlinr, Christine 158/47
Veer, AVey van der
'Zwart op wit' 164/64
HULZEBOS, Bram
TWEE GEDICHTEN 163/54
HUYSMANS, Joris-Karl
zie BALTUS, Eugenie
JANSEN VAN GALEN, John
Siebelink, Jan 160/6
JANSMA, Esther
GEDICHTEN 163/52
JAPIN, Arthur
Wilmink, Willem 161-162/34
JELLEMA, C.O.
Een brief aan Jan Siebelink 160/38
JEUGDLITERATUUR
zie BAUDOIN, Tom
zie HICHTUM, Nynke van
zie HOVEN, Peter van den
zie WILMINK, Willem
JONGE, Harm de
Vestdijk, Simon
'Zo de Ouden zongen...' 159/23
KELLENDONK, Frans
zie ALBERS, Bernd
KELLERMAN, Jonathan
zie SWART, Peter
KINGMANS, Hugo
Hichtum, Nynke van (over de illustraties in haar werk) 165/49
KLEINRENSINK, Gerrit Jan
Siebelink, Jan
'Koning Cophetua en het bedelmeisje' 160/19
KOOPMAN, Ares
Buddingh', C. 158/17
Buddingh', C.
'Verzen van een Dordtse Chinees' 158/25
KOPLAND, Rutger
zie ELSHOUT, Ron
KOUWENAAR, Gerrit
zie ELSHOUT, Ron
KRAAIJEVELD, Ruud A.J.
Over literatuuronderwijs 160/66
KRABBÉ, Tim
DROIT DE REPONSE 1159/72, 160/69, 161-162/105, 163/77, 164/75, 165/77, 166-167/114
KROL, Gerrit
zie VULLINGS, Jeroen
KROON, Dirk
DE DICHTER EN DE STAD (essay over poëzie) 163/18
GEDICHTEN 160/42

KUNDERA, Milan
zie BERANOVá, Jana
zie OEVER, Annie van den
KUSTERS, Wiel
Wilmink, Willem 161-162/69
LANOYE, Tom
zie NIEMöLLER, Joost
LINDERS, Joke
Wilmink, Willem (gesprek ism DUIJX, Toin) *161-162/3*
LITERATUURONDER WIJS
zie KRAAIJEVELD, Ruud A.J.
zie NEERVOORT, Hans
LOBO, Lida
GEDICHT 159/70
MARKEN, Amy van
Het Noorden in de na-oorlogse Nederlandse letterkunde 159/45
MOOIJ, Martin
Buddingh', C. en Poetry International 158/28
zie ELDERS, Fons
MOOR, Wam de
Dorrestein, Renate (gesprek) *166-167/3*
MOOREN, Piet
Wilmink, Willem 161-162/19
MORANTE, Elsa
DE KLASGENOOT 159/66
MOURIK, Ineke van
Dorrestein, Renate 166-167/16
MULISCH, Harry
zie VULLINGS, Jeroen
NEERVOORT, Hans
Brink, André (gesprek) *164/3*
Brink, André en de Zuidafrikaanse paradox 164/16
Over literatuuronderwijs 159/18
NIEMöLLER, Joost
Faverey, Hans
‘Tegen het vergeten’ 163/55
Hazeu, Wim
‘Gerrit Achterberg, Een biografie’ 160/57
Lanoye, Tom (gesprek) *160/44*
Oever, Annie van den (gesprek) *163/3*
Reisel, Wanda (gesprek) *165/69*
Vernooy, Robert (gesprek) *158/65*
‘Maximaal’ 158/71
Wiel, Rein van der (gesprek) 159/54
NOSTLINGER, Christine
zie HOVEN, Peter van den
OEVER, Annie van den
COITO ERGO SUM (over Philip Roth, Milan Kundera en Virginia Woolf) 163/11
zie NIEMöLLER, Joost
PLEYSIER, Leo
zie ZWART, Dirk
POETRY INTERNATIONAL
zie MOOIJ, Martin
POLAK, Johan

Siebelink, Jan 160/2
POOLSE LITERATUUR
zie Rasch, Gerard
POS, Arie
zie BURGER, Peter
RAIS, Gilles de
zie BOMBET, L.C.

RASCH, Gerard
'En alleen onze dromen zijn niet vernederd' (over Poolse literatuur) 166-167/87
REGISTER BZZLLETIN
16e jrg. nummers 148 t/m 157, 158/78
REISEL, Wanda
zie NIEMöLLER, Joost
REITSMA, Anneke
GEDICHT 159/68
Gerhardt, Ida
'De Adelaarsvarens' 163/63
RIEMERSMA, Alex M.J.
Hichtum, Nynke van 165/31
ROTH, Philip
zie OEVER, Annie van den
RUSSISCHE LITERATUUR
zie GRADOV, Kirill
zie SWART, Peter
SCHAAF, Wim van der
Hichtum, Nynke van 165/22
SCHEEPMAKER, Nico
DROIT DE REPONSE 1159/72, 160/69, 161-162/108, 163/74, 164/78, 165/75, 166-167/117
SCHOUTEN, Diny
Burnier, Andreas 159/11
SEIFERT, Jaroslav
zie BERANOVÁ, Jana
SEMYONOV, Julian
zie SWART, Peter
SHELLEY, Mary
zie BROCKWAY, James
SIEBELINK, Jan
zie BALTUS, Eugenie
zie BLOEM, Rein
zie BRAND, Anton
zie JANSEN VAN GALEN, John
zie JELLEMA, C.O.
zie KLEINRENSINK, Gerrit Jan
zie POLAK, Johan
SPARK, Muriel
zie BROCKWAY, James
STEENMEIJER-WIELENGA, Tineke
Hichtum, Nynke van 165/2
STORM, Arie
Geel, Rudolf 159/39
STOUTE, René
Buddingh', C. 158/35
STRATEN, Hans van
Buddingh', C. 158/5
SWART, Peter
Kellerman, Jonathan
'Domein van de Beul' 159/63

Semyonov, Julian
*'...Aldus Persbureau TASS' 160/75
TOUSSAINT, Bert
zie EIJK, Philip van der
TSJECHISCHE LITERATUUR
zie BERANOVÁ, Jana
zie OEVER, Annie van den
VEER, Akky van der
zie HOVEN, Peter van den
VERHALLEN, Frank
Wilmink, Willem (discografie) 161-162/85
VERNOOY, Robert
zie NIEMöLLER, Joost
VESTDIJK, Simon
zie JONGE, Harm de
VREE, Freddy de
GEDICHT 160/41
VROOMKONING, Victor
GEDICHT 159/68
GEDICHTEN 166-167/61
VULLINGS, Jeroen
Heijden, A.F.Th. van der
'Het leven uit een dag' 164/51
Krol, Gerrit
'Een ongenode gast' 164/51
Mulisch, Harry
'De elementen' 164/51
WEG-LAVERMAN, Jant van der
Hichtum, Nynke van 165/14
WIEL, Rein van der
zie NIEMöLLER, Joost
WIJMAN, Erwin
De column als literair genre 164/27
WILMINK, Willem
MEI-KERMIS 161-162/16
M. MOUSSORGSKY 'DE KINDERKAMER' 161.162/78
UITREIKING VAN DE DIPLOMA'S 161-162/40
VRIENDSCHAPPELIJK 161-162/33
zie BEKKERING, Harry
zie EYKMAN, Karel
zie FENS, Kees
zie JAPIN, Arthur
zie KUSTERS, Wiel
zie LINDERS, Joke
zie MOOREN, Piet
zie VERHALLEN, Frank
zie WITVLIET, Leendert
WITVLIET, Leendert
Wilmink, Willem 161-162/73
WOOLF, Virginia
zie OEVER, Annie van den
ZUIDAFRIKAANSE LITERATUUR
zie NEERVOORT, Hans
ZUIDINGA, Robert-Henk

Dorrestein, Renate (biografie) 166-167/2
Dorrestein, Renate 166-167/32, 166-167/48
Dorrestein, Renate (bibliografie) 166-167/57
ZWART, Dirk
Pleysier, Leo (gesprek) *165/54*

Eindnoten:

* Abusievelijk stond in de nummers 158 t/m 176 vermeld: 17e jaargang. Dit moet zijn: 18e jaargang

[Nummer 169]

Beknopte bio-bibliografie van Theun de Vries

Theun de Vries (Veenwouden, 1907) debuteerde in 1927 als dichter met de bundel *Terugkeer*. Als prozaschrijver debuteerde hij met de roman *Rembrandt* (1931). Deze roman, waarmee hij onmiddellijk de aandacht op zich vestigde, wordt nog regelmatig herdrukt, evenals de meerdelige cyclus over het geslacht der Wiarda's: *Noorderzon, Stiefmoeder Aarde* en *Het rad der fortuin*. Verder hij schreef historische romans als: *Sla de wolven, herder!* (1946), *De vrijheid gaat in 't rood gekleed* (1945) en *1848* (een trilogie rond het revolutiejaar 1848). Ook vergaarde hij faam met zijn boeken waarin beroemde kunstenaars een belangrijke rol spelen: de schilder Vincent van Gogh in *Vincent in Den Haag* (1963), de schilder Jeroen Bosch in *Het raadselrijk* (1964) en de Franse schrijver Guy de Maupassant in *De vrouweneter* (1976). Naast novellen, kritieken, gedichten, toneel en hoorspelen schreef Theun de Vries ook historische verhandelingen en essays. In 1982 werd van zijn hand de omvangrijke historische studie *Ketters* gepubliceerd. Een bock over *Veertien eeuwen kettergeloof, volksbeweging en kettergericht*, zoals de ondertitel luidt. Een hoogtepunt in zijn omvangrijke oeuvre is de 1060 pagina's tellende roman *Baron*. Een roman over *De wonderbaarlijke Michel Baron, zijn leermeester Molière en de praatzieke Zonnekoning*, die in 1987, het jaar waarin Theun de Vries 80 werd, werd gepubliceerd.

In 1988 schreef hij zijn eerste literaire thriller *Het hoofd van Haydn*. Een tweede verschijnt binnenkort: *Rivierlandschap in de winter*. Theun de Vries werd in 1963 onderscheiden met de P.C. Hooftprijs voor zijn gehele oeuvre. Hij is ere-doctor aan de universiteit van Groningen en ontving in 1987 de Verzetsprijs.

(HvdW)

Theun de Vries in 1972 in Dordrecht, herdenking van de Eerste Statenvergadering 1572. In opdracht van het Comité schreef hij De man met twee levens.

(Foto: De Telegraaf)

Hans van de Waarsenburg
'Mijn hele werk is één grote liefdesverklaring'
In gesprek met Theun de Vries

Enkele jaren geleden hebben we uitgebreid met elkaar gesproken. Uit onze vraaggesprekken is het boek Voetsporen door de tijd *ontstaan, dat in 1984 werd gepubliceerd. Mijn slotvraag was: 'Probeer eens een blik in de 21ste eeuw te werpen.' Toen heb je gezegd dat je dit best wilde proberen, maar: 'zonder koffiedik kijken, zal dit niet lukken'. Je slotwoorden toentertijd waren:*

'In elk geval vermoed of bevroed ik dat de historische noodzaak de wereldbevolking er toe zal dwingen de chaos van de twintigste eeuw te overwinnen en als redelijke wezens met elkaar te leven. In die zin geloof ik aan de vooruitgang, al zal het aardse paradijs een droom blijven, even onbestaanbaar als inspirerend.'

Er is in die tussenperiode van vijf jaar ontzettend veel veranderd vooral in Oost-Europa.

Het is inderdaad waar dat er ontzettend veel is veranderd. Maar ik sta nog altijd achter het grondpatroon van wat ik toen gezegd heb. Na vijf jaar moet je bekijken wat er in de werkelijkheid allemaal veranderd is. Als eerste belangrijke verschijnsel zie je de toenadering tussen Oost en West. De Koude Oorlog die toch eigenlijk heel lang in de politieke verhoudingen doorwerkte is voor een groot deel weggesmolten en er komen andere verschijnselen voor terug: de bereidheid om te ontwapenen, de bereidheid om met elkaar over allerlei zaken te praten, zoals bijvoorbeeld op het gebied van wetenschappelijke en culturele samenwerking. Zo vind ik het interessant dat de Russen in Nederland komen kijken naar onze landbouw. Het is maar een klein dingetje, maar voor mij heeft het iets voorbeeldigs.

Je bedoelt hier ook mee, dat de geslotenheid verdwenen is?

De wereld komt veel meer open te liggen. Ik denk dat uiteindelijk Oost en West bij elkaar zullen komen. Er zitten nog wel een paar hele vreemde blokken in Oost-Europa, zoals de D.D.R. waar ze nog altijd achter een muur zitten. Dat blijft toch zoiets raars. Maar ik wil het accent vooral op de veranderingen in de Sovjet-Unie leggen. De hervormingspolitiek van Gorbatsjov, als je het zo wil noemen. Ik begin langzamerhand te vermoeden dat deze politiek een sterke - vantevoren geprojecteerde - lijn volgt om de democratisering in het hele land op gang te krijgen.

Die democratisering heeft een aantal vervelende bijverschijnselen. De mensen komen in een soort crisis, misschien moet je het zelfs identiteitscrisis noemen. Vooral de Aziatische volkeren binnen de Sovjet-Unie en niet te vergeten de Baltische Staten. Ze zijn op het het ogenblik allemaal gegrepen door de hervormingskoorts. Naast heel goede dingen gebeuren er ook hele vreemde. Ik denk dat Gorbatsjov dat min of meer heeft voorzien. Ik denk dat hij dat erbij incalculeert.

Over het geheel gezien zijn het toch die hervormingen die hij heeft ingevoerd waardoor belangrijke wijzigingen zijn opgetreden. De veranderde opvatting van democratie en parlementarisme hebben een situatie geschapen die volgens mij niet meer teruggedraaid kan worden. Men kan niet meer terug naar het Stalinisme.

Maar als je nu toch vooruit moet kijken? Er zijn verschillende theorieën, bijvoorbeeld dat de stalinisten toch weer aan de macht komen of dat het hele systeem t.z.t. zal ontploffen. Dat de Sovjet-Unie als supermacht zal verdwijnen. Men wijst op de enorme economische achterstand, de giganttsche buitenlandse schuld.

Dat zijn inderdaad allemaal werkelijkheden. Maar ik denk dat Gorbatsjov deze moeilijkheden niet te boven kan komen zonder eerst werkelijk te democratiseren. Dat is een voorwaarde. Het zal inderdaad een hele moeilijke periode worden. Hij heeft veel openlijke maar ook geheime tegenstanders. De oude machten zitten diep geworteld. Maar ik denk dat zijn aanpak de enige manier is.

Jij spreekt over democratiseren, maar is dat in wezen niet gewoon 'zuiveren'? De hele 'nomen-

klatoera' zal toch verwijderd moeten worden voordat zijn plannen echt gerealiseerd kunnen worden?

Dat kan hij alleen doen door via een nieuw parlement of volkscongres nieuwe wetten te laten maken.

Jij hebt eigenlijk de hele ontwikkeling van het communisme in deze eeuw meegemaakt. Een dergelijke ontwikkeling binnen het Sovjetsysteem moet voor jou toch iets vreemds hebben?

Vreemd is het wel. Het gaat namelijk gepaard met een ander fenomeen, dat op het eerste gezicht helemaal niet zo plezierip lijkt. Je zou het de dood van het communisme kunnen noemen. In de katholieke kerk hebben we de dood van god meegemaakt. Zo hebben we in de communistische wereld - die overigens veel korter heeft bestaan dan de christelijke - nu te maken met de dood van het communisme. En ik denk dat Gorbatsjov nu bezig is met het creëren van een geheel nieuw apparaat, als je het zo wil noemen. Een nieuw denkapparaat, een nieuw politiek apparaat, dat ongetwijfeld erg veel socialistische trekker zal bewaren, maar waarin van het orthodoxe marxisme niets meer overblijft.

En het leninisme?

Je ziet in de vergaderzaal van het volkscongres een reusachtig Groot beeld van Lenin staan. Maar dat beeld is een frase. Het heeft niets te betekenen, want de tijd van Lenin is radicaal voorbij. En dat moet natuurlijk een keer toegegeven worden. Een hoop oude communisten kunnen dat helemaal niet. Die zitten daar vreselijk mee in hun maag. Ze tobben en hebben last van depressies. Ik heb daar hele akelige verhalen over gehoord. Maar je moet je realiseren dat er iets heel nieuws aan de gang is. De uitkomsten daarvan zullen pas in de 21ste eeuw echt merkbaar worden.

Kijk je nu heel anders tegen de komende eeuw aan dan vijf jaar geleden?

Natuurlijk. Het heeft nu veel meer concrete inhoud gekregen, omdat een aantal dingen reëel veranderd zijn. De hoop voor de toekomst is daaraan gelieerd. Dat is onontkoombaar.

Wat voor consequenties heeft dit voor de westerse wereld nu het vijandbeeld dreigt te verdwijnen?

Het verdwijnen van het vijandbeeld is voor heel veel mensen heel onaangenaam. Het was plezierig om een vijandbeeld te hebben, want daar kun je van alles op afschuiven. De ommekeer vergt dus een totaal andere conceptie van beide kanten. Er komt een nieuwe, een realistische, een meer aan de waarheid beantwoordende opvatting van beide zijden, denk ik. Maar voordat dat tot aan de basis doorwerkt - we moeten ons realiseren dat we over grote machten spreken met vele landen en vele volkeren - zal er nog veel tijd verstrijken. Het zal met schokken en terugvallen verlopen. Maar de geschiedenis gaat natuurlijk altijd door, zij houdt nooit op.

Welke gevolgen zal de huidige liberalisering voor de literatuur in de Sovjet-Unie hebben?

De verstarring die er decennia lang in het hele openbare lever is geweest, zoals ook in de literatuur, de film, de beeldende kunst, smelt nu weg en houdt op. De kunstenaars in de Sovjet-Unie en aanverwante landen zullen openhartiger gaan spreken. Zij zullen ongetwijfeld weer opnieuw gaan experimenteren. Het interessante in mijn jonge jaren was bijvoorbeeld dat je merkte dat in de Sovjet-Unie enorm experimenteel met de literatuur werd omgesprongen. Er kwamen allerlei nieuwe

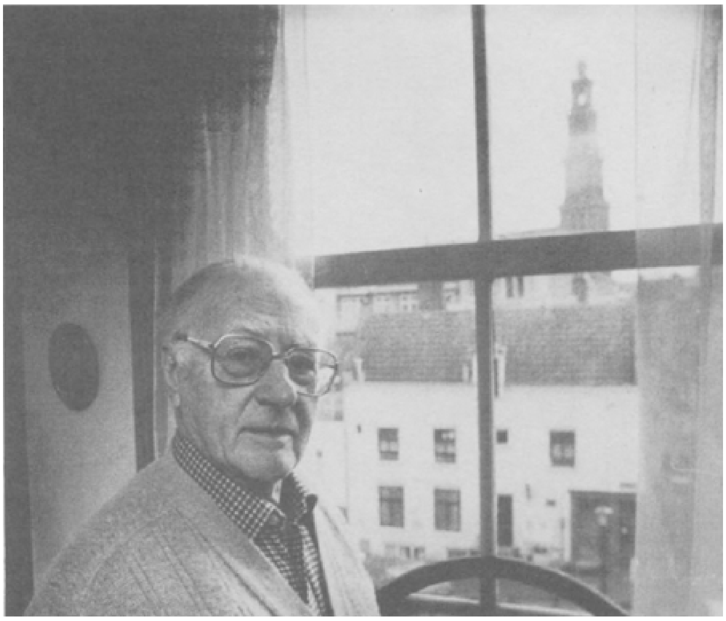
stijlvormen op. Isaak Babel vind ik een fenomenaal voorbeeld van iemand die in een korte novelle heel pregnant de nieuwe situatie kon beschrijven. Het veranderde sociale beeld riep toen in de literatuur een geweldige vernieuwing op. En die is afgeremd. Op een of andere wijze moet je die vijftig of zestig jaar verstarring zien te doorbreken. Bij de postrevolutionaire literatuur zou men de draad weer op moeten pakken en dat doen velen eigenlijk ook.

Het is nu ruim twintig jaar geleden dat je uit de C.P.N. trad. Voor en na jou hebben veel communisten dat gedaan. Zie je de ontwikkelingen binnen het communisme als een evolutie die onvermijdelijk moest komen?

Ik denk het wel. Het communisme heeft een echte politieke en sociale functie gehad in een tijd dat de Internationale politieke relaties er ook geheel anders uitzagen. Toen trad het op als kritiek op het kapitalisme. Het stelde ook een alternatief - daar moet ik wel meteen bij zeggen, dat dit alternatief nooit is gerealiseerd. In ieder geval was er een alternatief en dat sprak enorm veel mensen aan. Het communisme in de wereld was een miljoenenmacht waaraan grote namen zijn verbonden. Ik denk

aan Pablo Neruda, Anna Seghers, Aragon, Paul Eluard, W.H. Auden. Onder het communistische vaandel zijn een heleboel interessante dingen geschreven en meningen geponeerd. Dat is niet voor niets gebeurd, het had een bepaalde functie. De schifting daarvan vindt nu langzamerhand plaats.

Het communisme heeft in de wereldgeschiedenis een hele tijd lang een inspirerende betekenis gehad. Tot en met de Tweede Wereldoorlog eigenlijk. In de strijd van de Sovjet-Unie tegen nazi-Duitsland is er voor het laatst een enorme bezieling van uitgegaan. Daarna was het grote elan eruct. En nu is dan gebleken, dat het een historisch bepaalde periode is geweest, die nu wordt afgesloten. Zoals altijd in de geschiedenis komt er iets nieuws voor in de plaats. Het curieuze is natuurlijk, dat het een wereldhistorische beweging is geweest. Opgekomen in de Franse revolutie heeft het pas door Marx en Engels in het Communistisch Manifest vorm gekregen. Je kunt zeggen dat het communisme anderhalve eeuw een grote, inspirerende betekenis heeft gehad en daarmee is het nu afgelopen.



Vanuit het woonhuis van de schrijver: blik op de Westertoren (Foto: Ernst Nieuwenhuis)

*

Kun jij een definitie van literatuur geven?

Ik zie de literatuur altijd nog als een vorm van verbeelding, die helemaal op de werkelijkheid is geënt. Op bestaande menselijke verhoudingen, op historische en actuele gebeurtenissen. Het leven dat de mensen werkelijk leiden, is eigenlijk altijd de ondergrond. Ik vind dat de verbeeldingskracht een belangrijk richtend en sturend element in de literatuur moet blijven.

Via de verbeelding verwerk je de werkelijkheid.

Ja, maar er moet iets nieuws aan toegevoegd worden. Bepaalde dingen die versluierd zijn door allerlei wanbegrip of gebrek aan kennis moeten uit de doeken worden gedaan. Ik vind het een functie van de literatuur, dat zij allerlei

toestanden en mensen leert begrijpen. Er zit ook een element van ethiek in. Dat klinkt een beetje moraliserend, maar dat hoort wel bij mijn persoon. Ook het esthetische moment is bijzonder belangrijk. De verbinding van het esthetische met het fantastische en het ethische element is voor mij beslissend in de literatuur.

Word je nu meer of minder moralist naarmate je ouder wordt?
Iets minder. Ik denk dat mijn moralisme heel sterk gelieerd was met de tijd van mijn sterkste politieke activiteiten. Als ik nu terugkijk, zie ik in mijn werk dezelfde ontwikkelingsgang die ik in de politiek heb doorlopen. Ik zag toen sterke, grote collectieve.. bewegingen, mensen ingeschakeld in een strijd, een beweging, een revolutie. Mijn roman 1848 of mijn roman over de *Februaristaking*. Dat zijn boeken die ik nu niet meer zou schrijven en die ik ook niet meer ambieer. Maar toen kwamen ze spontaan uit mijn hele levenshouding voort. Ze werden geboren uit de opvattingen die ik toen had en de manier waarop ik de wereld bekeek. Dat is allemaal veranderd. Bij mij is er steeds meer een individualisering gekomen. Ik heb steeds meer mijn aandacht toegespitst op de lotgevallen, de meningen en ervaringen van individuen. Vooral kunstenaars.

Je roman Baron *is daarvan een tamelijk recent voorbeeld.*
Het is eigenlijk niet zozeer de roman van deze jonge toneelspeler, die zogenaamd de hoofdrol vervult. Eigenlijk is Molière de hoofdpersoon. Molière is een schrijver geweest die ontzettend geworsteld heeft met de openbaarheid. Die naar mijn idee allerlei dingen had willen onthullen en allerlei dingen ontzettend scherp zag: misstanden, verdwazingen en gebreken in de maatschappij. Hij is daarbij op afschuwelijke wijze geremd door koning Lodewijk XIV met zijn alleenheersersmentaliteit. Daardoor is hij min of meer op een dood spoor gezet. De tragische dood van Molière heeft daardoor iets symbolisch voor mij.

In *Baron* zit een heel sterk persoonlijk element. Of je wilt of niet, er komt een heel stuk van je eigen ervaring in de uitbeelding van de personages. Het is ook een beetje een naar het verleden teruggeprojecteerde wensdroom. Enerzijds de mooie begaafde en jonge in de openbaarheid verschijnende kunstenaar, anderzijds Molière als de oudere, rijpere, nadenkende en ook wel trieste en geknotte kunstenaar. In alletwee zit een heel stuk van mezelf. Het is de strijd van de kunstenaar tegen een omgeving die hem grenzen en beperkingen oplegt, die hem frustreert. *Baron* is een historische roman, maar er zijn veel actuele elementen in verwerkt, eenvoudig om van die historische schimmen levende mensen te maken.

Wanneer wist je dat Baron *deze grote epische roman zou worden in plaats van de geplande novelle?*
Ik wou oorspronkelijk een novelle schrijven over het ontstaan van Tartuffe in 1664, de eerste keer dat Molière met een toneelstuk groot succes had. Dit stuk is destijds opgevoerd tijdens feesten in Versailles. Toen was Lodewijk XIV nog min of meer plooibaar en nog niet helemaal in conventie en machtsverlangen verstard. Hij had nog iets menselijks en aardigs over zich. Uit die tijd dateert zijn relatie met Molière. Hij staat dan nog wel min of meer achter de kritiek van Molière op de schijnvroomheid en op de hypocrisie. Dat was eigenlijk het onderwerp van mijn verhaal. Ik wou gewoon laten zien hoe Molière op dat ogenblik die hele Parijse, theologische machtshebbers heeft geschilderd en echte kritiek op hen heeft uitgeoefend. Dat had ook een maatschappelijke betekenis natuurlijk, omdat de kerk voor een groot gedeelte de maatschappij beheerste.

Om deze novelle te kunnen schrijven, moest ik vrij veel over Molière weten. Ik ben toen het leven van Molière gaan bestuderen en zo kwam ik bij de persoon van Baron terecht. De figuur van Baron werkte blijkbaar op de sentimenten van mijn jeugd, die nog in mij sluimerden. Ik zag daar plotseling deze jonge, eerzuchtige en zeer begaafde kunstenaar opkomen in de schaduw van Molière. Ik heb toen geprobeerd meer over Baron aan de weet te komen. Daar bleek heel weinig materiaal over te zijn. Eigenlijk haast niets. Met dat kleine beetje ben ik toen gaan woekeren. Het patroon, de structuur van dit boek is in feite de geschiedenis van Molière. Daarin is Baron als een element verwerkt. Molière gezien door de ogen van een jonge leerling.

Toen ik daar eenmaal mee bezig was, begon het manuscript zich inderdaad geweldig uit te breiden. Ik zag dat ik er allerlei dingen in moest betrekken. Er kwamen tijdgenoten in

het geding, allerlei mensen die met Molière te maken hebben gehad. De geschiedenis van Lodewijk XIV die ontaardt tot veroveraar. Zelfs de oorlog tegen Nederland komt er nog in voor, een jaar voor de dood van Molière. De manier waarop Lodewijk XIV kunstenaars gebruikte en weer van zich afstiet. Dat waren allemaal processen binnen het levensverhaal van Molière en Baron.

Toen ik eraan begon, had ik de structuur van het boek helemaal klaar. Mijn documentatie zat zo in elkaar, dat ik precies wist wat in het volgende hoofdstuk moest gebeuren. Alles was vantevoren goed uitgekiend. Alleen, bij het schrijven weet je het nooit. Daar komen altijd pittoreske, nieuwe en onverwachte dingen bij. Bij mij is dat tenminste zo. Je weet wat er gaat gebeuren, maar de echte invulling gebeurt al schrijvende. Al schrijvende verbaasde ik me: Hé, er komt weer een heel nieuw aspect voor de dag. Dat moet je dan ook weer even tackelen.

Ik heb drie jaar aan *Baron* gewerkt. Godbewaarme zeg! Ik zie me nog zitten. Die bladzijden kwamen maar vol. Ik heb het geschreven, dat is het komische, in uitgeversdummies. Ik had een paar - door Henriëtte indertijd gebonden - blanco boeken. Toen kwam ik op het idee om bij mijn uitgever Querido nog meer dummies te vragen. Zo heb ik dertien dummies vol geschreven. De ene na de andere.

Ik zie mezelf nog zitten in die koude winter van 1986. Ik zat in deze kamer. De verwarming in mijn huis was kapot. Het werd kouder en kouder. Ik zat hier aan deze tafel bij een petroleumkacheltje te schrijven. Op een gegeven ogenblik ging het niet meer. Het huis was zo koud geworden, dat de dokter ons naar een hotel heeft gejaagd, tot de verwarming het weer deed.

Hoe zie jij Baron *binnen je oeuvre?*

Als een van mijn beste werkstukken. Het klinkt misschien een beetje gek. Indertijd, toen ik nog veel jonger was, zei Nijhoff van zichzelf: 'Zo'n gedicht als *Awater* is schitterend, schitterend.' Ik vond het toen erg leuk, dat hij dat gedicht op afstand kon beschouwen.

Tussen mij en *Baron* liggen nu een jaar of drie. En als ik het zo bekijk, dan zeg ik ook: 'Ja, het was toch wel een prestatie.'

Was je tevreden over de ontvangst door de kritiek?

Daar had wel wat meer diepzinnigheid bij kunnen komen. Ik vind dat *Baron* met te weinig begrip is ontvangen. Dat heeft volgens mij te maken met het feit dat het een historische roman is. Het vergt inspanning om een historische roman te lezen. Je moet je als lezer steeds verplaatsen in andere omstandigheden met andere mensen. Er zijn geen telefoons, er zijn geen televisies. Het is een veel primitievere samenleving. Het is dikwijls heel moeilijk om je daarin terug te vinden. Voor mij niet, maar ik kan me voorstellen dat veel lezers dit moeilijk vinden. En er komen ontzettend veel personen in voor. Een historische roman vergt ook enige kennis. Ik heb het altijd verrukkelijk gevonden om mij helemaal aan zo'n episch verhaal toe te vertrouwen, mij te laten wiegen op die golven van fantasie. Maar ik kan mij dus ook het omgekeerde voorstellen.

In de kritieken van jongere critici, Arnold Heumakers bijvoorbeeld, ontmoet ik een soort van scepsis: 'Hoe haalt iemand het eigenlijk in zijn hoofd om zo uitvoerig te gaan schrijven over ouderwetse koetsen of over de bestrating of verlichting in Parijs, het leven aan het hof.' Gewoon een soort gebrek aan vertrouwen in het historische beeld. Zo van: 'Wat moet dat nu toch. We hebben iets anders nodig.'

Ik denk dat er binnen de literatuurkritiek een soort onderwaardering bestaat voor de historische roman. Ik heb die liefde voor de historische roman en voor het historische verhaal uit mijn vroege jeugd meegenomen en mijn hele leven met me

meegedragen en gecultiveerd. In de literatuur hebben hele andere ontwikkelingen plaats gevonden, ontwikkelingen waar ik niet zo erg aan heb meegedaan. Laatst kreeg ik weer eens een keer mijn roman *Rembrandt* in handen. Ik bladerde erin en las af en toe een stukje. Toen dacht ik: Ja, op een naïeve manier zit hier toch eigenlijk al geweldig veel in van alles wat later rijker, ruimer en dieper en in grotere stijl is gemaakt.

Vind je het gebrek aan belangstelling voor de historische roman een typisch Nederlands verschijnsel?

Ik heb in het algemeen het idee, dat bijvoorbeeld in Engeland nog wel historische romans worden geschreven. Door een soort onverwachte mutatie heeft iemand als Umberto Eco

plotseling een thriller geschreven die in de Middeleeuwen speelt. Dat heeft de historische roman een hele nieuwe draai gegeven. Voor veel mensen was dat een ontdekking. Voor mij is dat altijd een persoonlijke uiting geweest en gebleven. Ik heb je al eens eerder verteld, dat ik een van die schrijvers ben die zijn autobiografie zoveel mogelijk in zijn boeken probeert te verstoppen. Ik hoor dus niet bij schrijvers die hun inboedel zomaar meteen naar buiten brengen. Bij mij wordt het leven altijd langs een omweg verwerkt.

Je hoeft dus geen autobiografie te schrijven?
Nee. Alles zit in mijn boeken. Je moet het alleen weten op te sporen. Je hebt dan een soort literaire detective nodig om het allemaal terug te vinden.

Je zou er niet rouwig om zijn, wanneer iemand dit onderzocht?
Ik zou het interessant vinden, als iemand zich daarmee bezig ging houden. Maar dan moet hij eerst wel veel over mijn leven weten.

Hoe sta jij tegenover de biografie? Zou jij een biografie over jouw persoon op prijs stellen?

Een borrel bij Het Smalle (Foto: Hans Vermeulen)

Ik denk dat wanneer dit eenmaal aan de orde wordt gesteld, de schrijver zich niet moet beklagen over het feit dat er ook pijnlijke zaken naar buiten komen. Wanneer hij dood is, hoeft hij zich er helemaal niet over te beklagen. En ik vind dat zijn familieleden dat ook niet moeten doen. Een mens is nu eenmaal een vat vol tegenstrijdigheden, van deugden, van ondeugden, van slimme dingen en van slechte dingen. Ieder mens heeft altijd een paar zaken waar hij zich dood voor geneert, maar de biografie eist nu eenmaal waarheidsliefde. Dat kan niet anders.

*

Vorig jaar verraste je met een boek in een genre dat je nog nooit beoefend had: Het hoofd van een Haydn, *een roman policier. In november a.s. verschijnt* Rivierlandschap in de winter. *Dit boek wordt gepresenteerd als een 'historische whodunnit'.*
Ik heb dit genre inderdaad nog nooit eerder beoefend, maar ik heb wel mijn hele leven lang detectives gelezen. Met de grootste bewondering en jaloezie! Ik ben vooral jaloers op de manier hoe detective-schrijvers hun plot verzinnen. Vooral het ontdekken van de misdaad, dat stap voor stap benaderen van de misdadiger, de manier waarop hij wordt ingesloten, kortom hoe de misdaad tot een oplossing wordt

gebracht. Daar ben ik altijd jaloers op geweest en zoiets heb ik altijd willen doen. Ik lees graag biografieën van musici en heel toevallig vond ik in een biografie van Haydn de geschiedenis van zijn ontvreemde hoofd. Toen dacht ik: Ah, daar hebben we een gegeven voor een detective! Ik heb geprobeerd zo'n detective te maken. Het boek speelt in Wenen en ik heb me moeten verdiepen in de Weense historie, in de levensgeschiedenis van Haydn, maar ook in een aantal verschijnselen, die geleid hebben tot deze misdaad, de ontvreemding van het hoofd van Haydn. Ik heb dat weten te combineren met een soort anti-racistische moraal. Ik beschrijf een soort pre-fascisme dat door de bedrijvers van de misdaad wordt aangehangen en waardoor ze tot deze daad zijn gekomen.

Had je moeite met de techniek van het schrijven van een detective?
Een echte detective-schrijver is natuurlijk veel geraffineerder dan ik. Ik vind het boek niet geraffineerd genoeg. Dat is bij mijn nieuwe

novelle *Rivierlandschap in de winter* ook zo. Eigenlijk moeten er nog meer wegen en zijwegen en vreemde kronkels in zitten en een paar doodlopende sporen. Ik ben misschien toch niet geroepen om een echte detective te schrijven: het blijft bij mij sfeer en psychologie.

Hoe kom je er nu bij om Rivierlandschap in de winter *in 1795, de tijd van de Bataafse Republiek, te plaatsen?*

In de tijd dat ik dit boek schreef, begon de voorbereiding van de herdenking van de Franse Revolutie. Er werd niet alleen veel over de Franse Revolutie gesproken, maar ook over de Patriotten in Nederland, de Prinsgezinden. Het jaar 1795 - de Fransen komen binnen over onze bevroren rivieren - heeft altijd op mijn fantasie gewerkt.

Daarbij komt nog dat ik in het verleden een biografie van Schimmelpenninck heb geschreven, die zweefde me ook voor de geest. Maar *Rivierlandschap* is geen politiek verhaal geworden. De politiek speelt een zeer bijkomstige rol. Wat er eigenlijk gebeurt, is de ontdekking van overspel door de teruggekeerde patriot. Hij merkt dat zijn vrouw in zijn afwezigheid iets heeft, of heeft gehad met een oude tegenstander. De oude tegenstander wordt vermoord gevonden. Wie heeft de moord gepleegd?

Ik denk dat dit boek is ontstaan door die hele sfeer rondom de Franse Revolutie. Daardoor ben ik er ook weer over gaan nadenken. Eigenlijk had ik natuurlijk het liefste een boek over Franse Revolutie geschreven. Ik had ook een buitengewoon interessante figuur daarvoor gevonden. Zoals ik indertijd bij de geschiedenis van Molière terecht kwam bij *Baron*, ben ik in de geschiedenis van de Franse Revolutie terecht gekomen bij een excentrieke en bonte figuur: de bastaard van een Franse edelman die op Guadeloupe was geboren. Deze persoon is in Frankrijk terecht gekomen. Hij was een genie van een vent. Zijn vader had hem de titel St. Georges gegeven. St. Georges was dus een halfbloed en kreeg een zeer goede opvoeding in Parijs. Hij bleek een model musicus te zijn, ook een model sportman: de beste schaatsenrijder, de beste schermer, de beste ruiter.

Toen de Franse Revolutie uitbrak heeft hij onmiddellijk de kant van de Revolutie gekozen. Hij bracht een ruiterregiment bij elkaar dat tegen de Oostenrijkers vocht in de zuidelijke Nederlanden. Deze St. Georges organiseerde concerten, heeft de muziek van Haydn in Parijs geïntroduceerd. Hij heeft kortom allerlei interessante dingen gedaan. Maar vanwege zijn huidskleur werd hij toch gediscrimineerd, want bij de oprichting van het Parijse conservatorium hebben ze hem als directeur gepasseerd omdat hij een neger was. Hij is betrekkelijk jong gestorven.

St. Georges vond ik een schitterend romanpersonage. Toen ik er eenmaal mee begon, opende zich een ontstellend perspectief van bibliotheken. Wat je van die Franse Revolutie niet moet weten! Ik bedoel, als je een roman schrijft over de Franse Revolutie is het niet genoeg om te weten dat Lodewijk XVI op het schavot is geëindigd, dat Robespierre de dictatuur en de terreur heeft ingesteld en ook op het schavot is geëindigd, of dat Napoleon in 1799 de macht grijpt. Dat zijn allemaal stations op de weg. De Franse Revolutie is gecompliceerd en ingewikkeld. Het is een enorme hoeveelheid van gebeurtenissen; een ware leerschool, geconcentreerd en compact. Het is een stuk geschiedenis waar je je hele leven aan kunt besteden. Je moet over een berg materiaal beschikken, anders kun je er echt niet over schrijven. Dat idee heb ik dus bij nader inzien laten schieten. Ik heb er 72 bladzijden van geschreven en toen heb ik het in de la gelegd. Ik kwam er niet uit. (een hoofdstuk uit deze onvoltooide roman is verderop in dit nummer opgenomen, HvdW)

Is dit jouw grote 'onvoltooide'?

Er liggen nog meer onvoltooide manuscripten. Op de een of andere manier ben ik ook in andere projecten blijven steken. Of omdat ik er geen zin meer in had of omdat ik het niet meer zag zitten. Soms kwam er wat anders tussen. Die *Baron* is als een soort meteoor in die tijd verschenen, terwijl ik met andere plannen bezig was. Die heb ik allemaal laten vallen.

Je schrijft nog iedere dag en hebt weer een nieuw project onder handen?

Tot mijn grote genoegen ben ik altijd bezig. Ik heb een soort gevoel dat ik daarmee mijn leven bescherm. Zo lang ik bezig ben, kan me niets overkomen. Daarvoor heb ik leen tijd. Ook niet om dood te gaan. Het klinkt heel raar natuurlijk. Het is een soort bijgeloof. Ik moet dus bezig zijn. Ik wil ook bezig zijn.

Voor de Tweede Wereldoorlog heb je een groot artikel over de moderne Amerikaanse literatuur geschreven. Je nieuwe roman heeft New York als decor. Bestaat er een verband?

Er zit ongetwijfeld een verband tussen. Ik heb voor mezelf de Amerikaanse literatuur al voor de oorlog ontdekt. In die tijd was er in de Verenigde Staten een sterke linkse stroming in de literatuur. Er zijn toen waardevolle romans geschreven. Ik denk aan Hemingway, Steinbeck, Faulkner voor een deel, Sinclair Lewis, Langston Hughes, Dos Passos. Zij komen allemaal uit deze periode. Als jonge schrijver heb ik hun boeken ingedronken. Tegelijk met de Sovjetliteratuur. Beide zijn bij mij inspirerend blijven hangen. Ik ben altijd belangstelling voor de Verenigde Staten blijven houden, evenals mijn verlangen om New York te zien. Dit heeft bij mij heel sterk doorgewerkt. Helaas is het er nooit van gekomen.

Dit heeft zich dan weer verbonden met een hele andere ervaring in mijn leven. Je weet dat ik een groot muziekliefhebber ben. Al heel lang liep ik rond met het idee om een boek te schrijven met muzikale verhalen. Verhalen over muzikanten en componisten. Dat was heel vaag. Ik had er nooit aantekeningen voor gemaakt, het was zomaar iets in mijn achterhoofd. Toen begon dat idee van die muzikale verhalen zich te specialiseren tot een boek over premières. Vervolgens hield ik een uitgeschift lijstje van première over, waarin voor mijn gevoel een verhaal zat. Uit dat lijstje hield ik er tenslotte twee over. De ene was de première van ‘La Forza Del Destino’ van Verdi, die in St. Petersburg plaats vond, in 1862. En verder had ik Puccini. De première van zijn opera ‘La Fanciulla del West’ oftewel ‘The Golden Girl from the West’, een goudzoekersopera die in 1910 in de Metropolitan in New York in première is gegaan. Puccini is daar bij geweest. Hij is veertig dagen in New York gebleven, maar ik ben alleen in de eerste tien dagen geïnteresseerd, waarin de voorbereidingen van de voorstelling en de première plaats vinden. De première van Puccini heeft het tenslotte gewonnen.

Ik begon me dat Amerika voor te stellen en kocht boeken over New York. Grote fotoboeken uit het begin van de eeuw. New York van 1880-1914, oude ansichtkaarten, plattegronden van New York uit die tijd. Ik kreeg een heel beeld van die stad en weet nu voor mijn gevoel alles van New York af. Op dit ogenblik (8 augustus 1989) heb ik de helft van het boek af. En ik hoop inderdaad dat ik het ooit af krijg.

Wat trok jou in de figuur van Puccini aan?

Wat mij heel erg bij Puccini interesseerde, was het verschijnsel van een kunstenaar in de ‘midlife-crisis’. Hij zat altijd erg in angst om zijn gezondheid. Nou, dat ken ik. Hij twijfelde ook heel erg aan zijn eigen capaciteiten. Hij was wel weer heel trots wanneer hij iets had gecreëerd. Maar daarna vond hij dat er weer iets nieuws en nog weer iets beters moest komen.

Puccini heeft in 1910 ook zijn zoon bij zich, die zojuist zijn ingenieursstudie heeft voltooid. Puccini zelf had een grote belangstelling voor alles wat mechaniek was: speeldozen, clockworks, gadgets. Ik laat hem een electrische trein kopen, waarmee hij in zijn hotelkamer gaat spelen. Hij was dol op auto's. Samen met zijn zoon gaan ze auto's kijken. Ik moest dus op zoek naar een auto-expert. Zo kwam ik terecht bij een oude Amsterdamse dokter die zelf een paar Bugatti's bezit. Die heeft mij verteld welke auto's er in 1910 in New York rondreden. Toscanini is gek op worstelwedstrijden. Hem laat ik dan ook op een zondagmiddag naar Madison Square Garden gaan.

Het is dus mijn verlangen om een keer in New York te zijn, dat me tot het schrijven van dit boek heeft aangezet. Tja, het is de muziek, het is New York, het theaterleven,

daar heb ik toch ook een eigenaardige voorkeur voor; daar is de dwingende persoonlijkheid van Toscanini, enfin een heel conglomeraat van elementen die mij tot het schrijven van dit boek hebben aangezet.

Als je dit boek af hebt, begin je dan weer aan een volgend project?

Ik weet niet wat ik dan doe. Heel dikwijls denk ik: 'Ik stop er nu maar mee.' Want het kost me geweldig veel inspanning, zowel geestelijk als lichamelijk. Er ligt altijd een soort stress op de loer. Op een gegeven ogenblik denk je: 'Ik kan dat niet allemaal opnieuw opbrengen.' Weer al die moeilijkheden, problemen en inspanningen. De energie neemt natuurlijk af. Dat is een onweerlegbaar feit. De dood komt op zachte sokken naderbij...

Hoeveel uur werk je nog per dag?

Ongeveer vier á vijf uur.

Maar je verbeelding is niet aan die vier of vijf uur gebonden.

Dat is het vervelende. Die verbeelding gaat altijd maar door. Er hoeft maar iets te gebeuren. Je hoeft maar een klank op te vangen, een berichtje in de krant te lezen, of een ontmoeting te hebben, en dan is er plotseling weer die vonk en gaat de fantasie geweldig werken. Dan denk je: als ik nu weer eens dat of dat liet gebeuren. Als ik nu toch eens zo en zo een verhaal ging maken en dan moeten die en die personen erin. Jezusnogaantoe! Je blijft dus een slachtoffer van je eigen gave, dezelfde waardoor je ook het meest vrij bent. Want ik heb het schrijverschap toch altijd beleefd als een vorm van grote vrijheid, omdat ik daarin in zekere zin kon doen en laten wat ik wilde. Je bent niet gebonden aan een kantoor of een beroep. Het is een vorm van vrijheid die heel ver gaat. Maar tegelijkertijd, als je eenmaal met het werk bezig bent, ben je weer niet vrij. Dan zit je in de mazen van het net. En dan moet je je er helemaal doorheen werken, voordat je er weer uit kunt springen.

Een vervolg op Ketters *zal er dus niet meer komen?*

Voor *Ketters II* heb ik al erg veel materiaal verzameld. Maar het schrijven kost al gauw weer een jaar of acht á tien. Dat durf ik niet meer op me te nemen. Daar blijf ik absoluut in steken. Misschien in het opera-boek ook wel hoor.... Jammer dat ik er niet eerder aan begonnen ben. Maar alles komt in dit leven op het ogenblik waarop het moet komen.

Een aantal dingen moet blijkbaar ongeschreven blijven. Iets waar je wel over kunt denken, waarover je kunt lezen... Ik heb bijvoorbeeld een heel mooi kaartsysteem, maar aan een kaartsysteem op zichzelf heb je niets. Toen heeft iemand me eens geadviseerd om *Ketters II* in onderdelen te publiceren. Op zichzelf een goed idee maar het boek, waarin de theologische aspecten van de ketterij allengs overgaan in maatschappelijke en politieke aspecten, is als een geheel geconcipieerd.

Ik blijf het erg jammer vinden. Bij het bekijken van zulke projecten word je eigenlijk toch weer gefrustreerd door de beperktheid van het menselijk leven. Er komt een eind aan, er is een grens aan de energie, er is een grens aan het leven. En dat is heel beroerd en heel vervelend. Het is nu eenmaal niet anders.

Ik zou eigenlijk het liefst één groot, geweldig boek maken, waar alles in staat. Mijn fantasieën, mijn voorstellingen van het verleden, beelden van mensen, van volkeren, van toestanden, van situaties, revoluties kunstwerken, dichters, filosofie, de hele donderse boel zou in dat ene boek moeten. Dat zijn natuurlijk ook weer van die wensdromen. Kijk, als je al mijn boeken bij elkaar gooit, krijg je ook één groot boek.

Waar komt dat verlangen naar eenheid, volmaaktheid uit voor? Er zit een rond element in, het moet allemaal in elkaar grijpen.

Er zit inderdaad een rond element in en dat wil zeggen dat de grondslag van alle verlangen om iets te maken, iets te schrijven, eigenlijk is om het hele leven en alles wat op aarde is, te omarmen. Je zou in feite alles in één geweldige creatieve omhelzing willen omvatten, alles willen begrijpen en tegelijk alles uitbeelden.

Mijn hele werk is één grote liefdesverklaring aan Moeder Aarde, aan het leven, aan de mensen, aan de mensheid. Het klinkt allemaal een beetje overdreven en het klinkt ook een beetje romantisch, of heel romantisch, maar dat is het toch eigenlijk. Het is een aanhoudende liefdesverklaring aan ieder tijdperk en aan al die mensen die ik daarin beschreven heb: Ik vind jou mooi, ik vind jou belangrijk, in vind je geweldig en daarom beeld ik je uit en daardoor communiceer ik met je.

Het is een illusie misschien, maar ik heb dan toch wel het gevoel, dat ik op deze manier deel heb gehad aan een bepaalde tijd en aan een bepaald soort mensen.

Eddy van Vliet
Contouren van de schrijver en communist Theun de Vries

In deze beschouwing zal zowel de schrijver als de communist Theun de Vries centraal staan. Eerst geef ik een typering van enkele thema's in zijn literaire werk. Daarbij wordt de vraag gesteld of we Theun de Vries nu vooral als een schrijver of als een politieke figuur dienen te boekstaven. Onder de politieke figuur versta ik in dit verband: de spreekbuis van officiële communistische standpunten.

Is Theun de Vries een 'goed schrijver' of is hij iemand die zijn schrijverschap onrecht heeft gedaan door in zijn literaire werk 'pamflettistische' partijpolitiek te bedrijven? In ieder geval is hij een controversieel schrijver. Aan de hand van recensies op zijn literaire werk en reakties van andersdenkenden op zijn politieke stellingname, typeer ik de punten waarop de auteur controversieel is.

Tenslotte ga ik in op enkele hoofdpunten van Theun de Vries' communisme, waarbij ik aandacht besteed aan het spanningsveld tussen de politieke figuur en de menselijk bewogen communist.

De schrijver

Theun de Vries zegt in 1963 in Vrij Nederland: 'De Haagse Post beschouwde me als een echt politieke figuur. Het is niet karakteristiek voor mij, ik ben in de eerste plaats schrijver.'[1.] Men dient deze uitspraak mede te zien in het licht van haar tijd: september 1963, wanneer de auteur als gevolg van ontwikkelingen in de Sovjet-Unie en de Nederlandse samenleving, afstand van zijn koude-oorlogscommunisme gaat nemen. Theun de Vries heeft echter wèl perioden gekend waarin hij een politieke figuur is geweest, ook in zijn literaire werk. Niettemin heeft hij met de boven vermelde uitspraak gelijk. Voor de stelling dat De Vries in de eerste plaats een schrijver is, zijn drie argumenten te geven.

Ten eerste is er de tijdsduur. Theun de Vries beschouwt de in 1927 uitgegeven gedichtenbundel *Terugkeer* als zijn literaire debuut.[2.] Een jaar daarvoor verscheen zijn *Friesche Sagen*. Reeds als schooljongen schrijft Theun veel, getuige een 'schrijf- en tekenboek' (1919-1920) en een toneelstuk, *Olof* (1922-1923). Beide geschriften zijn in het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum bewaard gebleven.[3.] In de jaren tachtig is de auteur nog altijd literair produktief. Zijn laatste roman is *Rivierlandschap in de winter*, die binnenkort verschijnt bij Querido.

Tegenover een meer dan zestigjarig schrijverschap staat een vijendertigjarig lidmaatschap van de Communistische Partij van Nederland (CPN). In 1936 treedt Theun de Vries toe tot de CPN en in 1971 verlaat hij deze partij. Wel kunnen we stellen dat hij in die jaren, in ieder geval tot aan het midden van de jaren zestig, met hart en ziel communist is geweest.

Ten tweede blijkt het primaat van de schrijver ten opzichte van de politieke figuur uit enkele thema's die in zijn literaire werk zijn te herkennen. Naast verbeeldingen van een communistische levensovertuiging, noem ik de volgende thema's: levenservaringen rondom de tweede wereldoorlog; de relatie tussen man en vrouw; de identiteit van de kunstenaar; het Friesland van zijn afkomst en kinderjaren. Op deze thema's wil ik hier wat uitvoeriger ingaan.

De communist Theun de Vries is te herkennen in romans als *Sla de wolven, herder!; De vrijheid gaat in 't rood gekleed*; de trilogie over het revolutiejaar 1848; *Het meisje met het rode haar en Februari*.

In *Het meisje met het rode haar*, in 1956 gepubliceerd, verbeeldt de auteur onder meer de aktuele partijlijn van de CPN. Centraal staat in deze roman het verzet van Hannie Schaft tegen de Duitse bezetter, in het bijzonder in de jaren 1943-1945. In *Het meisje*.... hanteert Theun de Vries een schema van de 'goeden contra de slechten'. De 'goeden' zijn de communisten en zij die - hoewel geen communist - de communisten respecteren. De anderen zijn in principe de 'slechten'. Dit beeld van 'de communisten tegen de rest' is echter typerend voor de houding van de CPN in de Koude Oorlog en niet voor haar houding in het verzet in de jaren 1943-1945. Ook in de roman *Februari* zijn enkele passages aan te

wijzen waarin de historische werkelijkheid onrecht wordt aangedaan uit hoofde van aktuele opvattingen in de CPN.

Niettemin lijken mij in verband met zijn communistische levensovertuiging de verbeeldingen van de menselijk bewogen Theun de Vries essentiëler. Het betreft: de schilderingen van de uitbuiting en onderdrukking van het gewone volk door zijn machthebbers; verbeeldingen van de opstandigheid van de mens tegen onrecht, een opstandigheid die in de vorm van een humanitair gebod in de mens zelf zit; verbeeldingen van de tragiek dat zij, die in de geschiedenis voor een rechtvaardiger wereld hebben gestreden, even zovele nederlagen hebben geleden - met daartegenover de suggestie dat de sociaal-rechtvaardige en cultureel hoogontwikkelde samenleving ééns haar vorm zal krijgen.

De problematiek rondom de Tweede Wereldoorlog is als thema onder meer aanwezig in: de novellenbundels *De Laars* en *Doodskoppen en kaalkoppen*; het gedicht ‘De dood’ en de romans *Het meisje..., Februari en Het Wolfsgetij*. De uitbeeldingen in deze werken omvatten meer dan het communistisch verzet. In de novelle ‘WA-man’, gepubliceerd in *De Laars*, tracht de auteur aannemelijk te maken waarom de kruidenierszoon Frans Dijkgraaf lid van de WA en daarmee nationaal-socialist wordt. Frans wil zijn middelmatigheid via het uniform ontstijgen.

Naast deze psychologische factor speelt de sociale factor een rol. Frans Dijkgraaf is een politiek en cultureel weinig ontwikkeld mens. Hij is opgevoed met het geloof in gezag en orde. Dientengevolge is Frans in een tijd van economische crisis vatbaar voor de leuzen van de NSB.

Meer in het algemeen schetst de auteur in relatie tot de oorlog en bezettingstijd: de problematiek van de vrijheidsberoving en geschoffeerde medemenselijkheid; de identiteitscrisis waarin velen ten gevolge van oorlog en bezetting geraken; de worsteling van mensen met het eigen geweten; persoonlijke omstandigheden, motieven of idealen waardoor mensen tot verzetsdaden besluiten - of aan de andere kant: tot een heulen met of een laffe houding ten opzichte van de bezetter komen. De man-vrouw relatie als thema in Theun de Vries' literaire werk is onder meer te herkennen in: *Het rad der fortuin, Kenau, Eros in hinderlaag, Het zondagsbed, De Vrouweneter* en *De blinde Venus*.

De schrijver in de tijd dat hij de trilogie 1848 schreef
(Foto: Annelies Romein)

De auteur verbeeldt de liefde tussen man en vrouw onder meer als een stormachtige seksuele relatie en als een innige relatie van twee door eenzelfde levensovertuiging verbonden wezens. Daarnaast omvat de verhouding tussen man en vrouw meer dan de liefdes- of huwelijksrelatie. In *Het rad der fortuin* (1938) leert tante Flora haar nicht Ruth d'Aby dat vrouwen dezelfde rechten hebben als mannen, waaronder het recht op beroepsuitoefening. Wanneer Ruth niet in de voetsporen van Flora kan treden, schrijft de auteur: 'Ze had de weg van tante Flora, de moeizame en verantwoordelijke weg der vrijheid verworpen'.[4.] De schrijver keurt in zijn aantekeningen voor de romans *Het rad der fortuin* en *Sla de wolven, herder!* de onderdrukking van de vrouw door de man af.[5.] Deze afkeuring verbeeldt hij onder meer in de novelle 'Familieportret'.[6.] Er zijn echter ook passages in het literaire werk van Theun de Vries te lezen, waarin de opvatting wordt verbeeld dat de vrouw haar man behoort te volgen.[7.]

Friesland

Een volgend thema in Theun de Vries' literaire werk is het Friesland van zijn afkomst en kinderjaren. Dit thema is onder meer te herkennen in: *Stiefmoeder Aarde, Wilde Lantaarns, De tegels van de haard, Noorderzon, De namen in de boom en De vogels om het erf*.

Een belangrijk personage die het Friese element in het werk van de auteur kleurt, is Wilt Tjaarda - de geromantiseerde dubbelganger van Theun de Vries. Via Wilt reikt de schrijver terug naar de wereld van zijn afkomst, kindertijd en jeugd. Dit terugreiken komt onder andere tot verbeelding in de kontakten die Wilt heeft met en de anekdotes die Wilt hoort van en over familieleden. Opvallend in het Friese werk is voorts het oproepen van de ‘couleur locale’ van een in hoofdzaak agrarische samenleving. Deze betreft het dorpsleven met haar markante persoonlijkheden en zowel tragische als komische voorvallen, met daarnaast de beleving van de schoonheid van het platteland waarop de natuurelementen vrij inwerken. Verder is het mogelijk in figuren als Wychman Wiarda (in *Stiefmoeder Aarde*) en Anders Noordewind (in *Wilde Lantaarns*) typen van de eigenzinnige Fries te lezen, die onberedeneerd driftig kunnen zijn en geen gezag boven zich dulden.

Wat de thematiek betreft, kan men in Theun de Vries' literaire werk tenslotte het thema van de gemoedsgesteldheid van de kunstenaar herkennen. Dit thema speelt een belangrijke rol in onder meer de volgende romans: *Rembrandt, Pan onder de mensen, Het motet voor de kardinaal, Ziet, een mens!, Moergrobben* en *De vrouweneter*.

Een opvallende karaktertrek van de door Theun de Vries verbeelde kunstenaars is dat zij in een gespannen verhouding tot de buitenwereld staan. Zo ligt Rembrandt overhoop met zijn kunsthandelaar en weigert hij zich te schikken naar de normen die de regenten hem willen opleggen. De hoofdpersoon in *Het motet*... is de musicus Wolf. Wanneer hij in het Italië van de Renaissance verblijft, raakt Wolf in een gewetenscrisis. Hij wil in de sociale republiek van Savonarola geloven als alternatief voor het corrupte Rome van de Borgia's, een samenleving die drijft op het voeren van machtspolitiek en de uitbuiting van het volk. Maar Wolf komt er achter dat Savonarola de culturele vrijheid aan banden legt en met zijn puritanisme het volk zijn uitingen van levenskunst ontneemt. De musicus trekt zich vervolgens terug uit het politieke gewoel om zich geheel aan de kunst te weiden. De hoofdpersoon in *Moergrobben*, de schilder Melchior Hintham, ontworstelt zich eveneens aan de invloed van kerkelijke en politieke machthebbers. Zijn schilderkunst behoort alleen hem toe.[8.] Hij is vrij van de eisen die kunstkopers, kerk en politiek hem stellen: ‘hij stelde het met verwondering vast; (hij was) vrijer dan allen die hij kende.’[9.]

In het voorgaande hoop ik te hebben aangetoond dat de kwalificatie ‘politieke figuur’ voor het literaire werk van Theun de Vries niet toereikend is. Behalve de veelzijdigheid aan thema's en het argument van de tijdsduur, zie ik nog een derde argument om de schrijver Theun de Vries boven de politieke figuur te stellen, namelijk: de kritiek en het onbegrip die hij vanuit de CPN op enkele literaire werken ontmoet. Ik beperk me tot twee voorbeelden.

In de communistische partijkrant De Waarheid van 11 december 1948 spreekt Fred Schoonenberg zijn afkeuring uit over enkele facetten van de roman Een *spook waart door Europa*, het eerste deel van de trilogie over het revolutiejaar 1848. Vooral de manier waarop Theun de Vries Marx' kameraad Friedrich Engels verbeeldt, steekt deze recensent. Via Engels karakteriseert de auteur het proletariaat namelijk als een verdrukte klasse. Daarnaast mijmert Engels over het probleem van de

persoonlijke vrijheid. Ten slotte geeft Theun de Vries, aldus Schoonenberg, de studenten en vooruitstrevende burgerij te veel eer waar het hun aandeel in de revolutie betreft. Volgens de recensent had de schrijver de arbeidersklasse moeten typeren als de 'heerser van morgen', die elke tegenstander in een 'onverzoenlijke strijd' wegvaagt en in de Sovjet-Unie haar eerste schrede op weg naar de eindzege heeft gerealiseerd.

Kwaad is Schoonenberg op de verbeelding van de relatie tussen man en vrouw in *Een spook*.... Theun de Vries legt Friedrich Engels in de mond dat de vrouw evenveel recht heeft als de man om het initiatief voor een liefdesrelatie te nemen en dat deze relatie 'voor één et aal dan wel voor een heel leven (kan) zijn.'[10.] Dit noemt Schoonenberg 'de moraal van het oerwoud', want 'communisten zoeken niet de losse verbintenissen voor de tijdsduur van één etmaal, maar een levenspartner.'

Op deze wijze bekritiseert Schoonenberg de verbeelding van het communisme als een algemeen, niet tot de arbeidersklasse beperkt, ideaal. Een ideaal dat behalve de maatschappelijke verhoudingen, tevens de persoonlijke verhoudingen tussen mensen omvat.

De communist S.J. Rutgers is in zijn kritiek op de roman *Anna Casparii* (1951) gematigder. In een persoonlijke brief aan Theun de Vries uit hij onder meer zijn bezwaar tegen de te geringe aandacht voor 'de koloniale politiek als maatschappelijk verschijnsel.' Daarmee vindt Rutgers *Anna Casparii* nog geen slecht boek, maar hij geeft in zijn brief wel vorm aan de communistische gewoonte om elkaar te bekritiseren. 'Over het volte goede slechts weinig, zoals onze plicht is.'[11.] Het opvallendst is echter dat Rutgers, evenals de recensent in De Waarheid overigens, het hoofdthema van de roman niet herkent. Dit hoofdthema is het innerlijke conflict en de uiteindelijke nederlaag van de jonge vrouw Anna Casparii. De achttienjarige Anna is een zangtalent. Zij vindt haar bestemming in de muziek echter niet, omdat haar verlangen naar luxe en roem het winnen van de houding om zich zonder het nastreven van persoonlijk gewin aan de kunst over te geven. Wanneer Anna zich schikt in een luxueus leventje, wordt het muzikale in haar gedood.

Een controversieel schrijver

Overzien we de recensies op het literaire werk van Theun de Vries, dan is het gerechtvaardigd te stellen dat de meningen over de schrijver verdeeld zijn. Hoewel de meeste recensenten beseffen over een voornaam en veelzijdig literator te schrijven, zijn er ook die Theun de Vries' werk minder appreciëren. an van de oorzaken van deze verdeeldheid is gelegen in hetgeen de diverse recensenten onder goede literatuur verstaan, aan welke kenmerken volgens hen een goed literair werk dient te voldoen. Het hier volgende bevat enkele karakteristieken van opvattingen over Theun de Vries' literaire werk en de kriteria die recensenten aanleggen. Daarbij kan ik slechts een algemeen beeld geven, dat zeker is te nuanceren.

Onze auteur krijgt in 1963 de PC-Hooftprijs uitgereikt, de hoogste literaire onderscheiding in Nederland. Het rapport van de jury is genuanceerd van karakter. Theun de Vries is de meester van het 'monumentale' en 'in het weergeven van massale spanningen en ontladingen....' Minder enthousiast is de jury over de schrijfstijl van de auteur. 'De originaliteit van de schrijver schuilt dus niet zozeer in de schriftuur als wel in de structuur van zijn werken.' De schrijfstijl komt nog het pest tot zijn recht in de verhalen en novellen.[12.]

Wat de schrijfstijl betreft konstateert Anne Wadman, voor wie Theun de Vries een 'belangrijk schrijver' is, naar aanleiding van *Ziet, een mens!* en *Moergrobben* een omslachtigheid en retoriek die niet van deze tijd is.[13.]

Eigenlijk had Simon Vestdijk de auteur van het boven vermelde jury-rapport kunnen zijn. Voor deze schrijver ligt de kracht van Theun de Vries in de romanstructuur, het vermogen om een grote hoeveelheid informatie evenwichtig over de roman te verdelen. Hij is minder enthousiast over de schriftuur die een teveel aan 'heftige of bijna larmoyante erupties' bevat.[14.] Wel apprecieert Vestdijk het sobere vertellen, het geven van een 'verstilde miniTur', hetgeen de auteur in zijn novellen doet.[15.]

Interessant is voorts de vergelijking die Anton Deering in 1978 maakt tussen uTnhe de Vries' *De vogels om het erf en Zes subtiele verhalen* van Willem Brakman. Theun de Vries, aldus Deering, is de ‘verteller’ die sferen en figuren ‘in een gemakkelijk verstaanbare taal verbeeldt.’ Willem Brakman daarentegen is de ‘literator, een schrijver dipt met woorden en beelden experimenteert.’[16.]

Een belangrijk kriterium voor de waardering van Theun de Vries heeft Menno ter Braak naar voren gebracht in een bespreking van *Stiefmoeder Aarde*. Ter Braak maakt een onderscheid tussen de ‘beschrijvende’ roman en de ‘psychologische’ roman. De auteur van *Stiefmoeder Aarde* is een goed beschrijver, een overbrenger van ‘sferische stemmingen’. Maar hij is geen kenner van het ‘coeur humain’, die ‘met één shot tot de kern’ van de persoonlijkheid van zijn figuren doordringt.[17.]

De beschrijver Theun de Vries wordt door veel recensenten geapprecieerd. Zo typeert C.J. Kelk hem als ‘het episch unicum onzer letteren’. De auteur *ziet* wat hij schrijft.[18.] C. Buddingh' vult Kelk aan: le lezer *ziet* wat Theun de Vries schrijft.[19.] Daartegenover wordt de psycholoog De Vries minder geapprecieerd. Niettemin treft Vestdijk juist het psychologische element in enkele novellen van de auteur.[20.] Verder prijzen C. Buddingh' en Willem Brandt het psychologisch vermo-

gen waarvan de auteur blijk geeft in respectievelijk *Pan onder de mensen en Wolfsgetij*.[21.]

Het meest controversieel is echter de levensbeschouwelijke strekking in het literaire werk van de auteur. Reeds over de in 1933 verschenen roman *Doctor José droomt vergeefs* schrijft Martinus Nijhoff dat de tendens er te dik bovenop ligt.[22.] In enkele recensies op de revolutieroman *Eroica* speelt de dan woedende ‘Prisma-polemiek’ een rol. Voor G. Knuvelder neemt de auteur met zijn collectivisme ten minste stelling tegen het ‘egocentrisme’ van Ter Braak c.s..[23.] En volgens Albert Helman verliest de auteur zich niet, zoals de ‘estheten’ dit wel doen, ‘in het spel van schone leugens.’[24.]. Verder poneert Menno ter Braak dat de verbeelding van het optreden van Domela Nieuwenhuis en de ‘eerste socialistische beweging’ in *Stiefmoeder Aarde* geen waarde als roman heeft en beter in een brochure kan worden ondergebracht.[25.]

Men kan zonder meer stellen dat de verbeelding van de communistische levensovertuiging bij de recensenten de meeste kritiek heeft opgeroepen. Rico Bulthuis schrijft naar aanleiding van de trilogie over 1848 onder andere: ‘Maar het is zeker niet eenvoudig om dit werk “neutraal” te lezen, ook al doet men de schrijver te kort, als men alleen maar een marxist in hem wil zien, die boos is op de “bourgeoisie”. “Ergens in de politiek is een hoger medelijden,” schrijft Theun de Vries. Zijn medelijden lijkt mij buiten kijf, maar zijn politiek heeft hij mij nog nooit kunnen bewijzen.’[26.]

Het felst zijn de opvattingen over *Het meisje met het rode haar*. De hoofdpersoon in deze roman is de, in de ogen van de auteur en de CPN, communistische verzetsheldin Hannie Schaft. Voor andersdenkenden is het echter nog maar de vraag of Hannie Schaft communiste is geweest. Naast de reeds vermelde partijdige inhoud van de roman, zijn de politieke omstandigheden waaronder de roman verschijnt debet aan het felle karakter van de meeste recensies. In een overigens genuanceerde bespreking legt J.H. Bartman de vinger op de zere plek: ‘zijn (Theun de Vries') boek, dat de vrijheidsstrijd van ons volk wil roemen, (...) is verschenen toen de Russische troepen zich gereed maakten om de vrijheid van het Hongaarse Volk om hals te brengen.’[27.]

Begin november 1956 maakte de Sovjet-Unie namelijk via militair ingrijpen een einde aan de opstand van een groot deel van het Hongaarse volk voor democratische vrijheden en meer onafhankelijkheid ten opzichte van de Sovjet-Unie. In Nederland komt de CPN, die zich achter de inval schaart, onverzoenlijk tegenover andersdenkenden te staan. In de PEN-club wenst de grote meerderheid van Nederlandse schrijvers niet langer samen met communisten in één organisatie te zitten.

Na aanvankelijk te twijfelen keurt Theun de Vries het ingrijpen van de Sovjet-Unie goed. Hij wordt uit de PEN gezet. Pasquino, voor wie Theun de Vries een ‘zeer talentvol auteur’ blijft, verwoordt het ethische probleem zoals dat toendertijd door velen werd gevoeld: ‘Waar zult gij zijn, geachte heer Theun de Vries, wanneer de Russische tanks door de straten van Amsterdam rollen? Dat is de kwestie.’[28.] Dit is ongetwijfeld een pijnlijke vraag voor de auteur die nog maar twaalf jaar daarvoor onder het regiem van Kotálla in kamp Amersfoort zat.

In deze context schrijft Dick Ouwendijk - die al in 1946 zijn lezers er voor waarschuwde het literaire werk van de communist Theun de Vries ‘onderscheidend (...) te lezen’[29.] - dat Het meisje met het rode haar een pamflet is geworden van het rode fascisme.[30.] Gabriël Smit kwalificeert het boek als Sovjet-realisme van het

laagste soort.[31.] En volgens Max Nord is Hannie Schaft een 'door de propaganda uitgevonden type zoals wij dit in ons land (...) uit het dagblad De Waarheid kennen.'[32.] Wellicht vond Theun de Vries troost in de mening van P. Schaft, de vader van Hannie Schaft. Voor hem komt zijn dochter werkelijkheidsgetrouw over en verraadt de roman 'de meesterhand'. Hij heeft slechts één punt van kritiek: 'Zoals U wel weet, zijn wij het er niet mee eens, dat U ons kind zo veel vloeken in de mond legt. Dat lag niet in haar aard.'[33.]

Ook in de CPN vindt men *Het meisje*... een goed boek, maar om een geheel andere reden dan P. Schaft. Voor Annie Averink verbeeldt de auteur de juistheid van de communistische politiek.[34.] En dat had de CPN nodig om het geschonden blazoen weer op te krikken.

Vanaf de jaren dertig heeft de CPN zich met de politiek van Stalin geïdentificeerd en de binnen- en buitenlandse terreurdaden van deze dictator verdedigd. Maar op het twintigste partijcongres van de Communistische Partij van de Sovjet-Unie (CPSU), in het begin van 1956, vergruizelt partijleider Chroestjow het onaantastbare beeld van zijn in 1953 overleden voorganger. Stalin heeft fouten gemaakt en

misdaden begaan, vooral omdat hij de interne partij-democratie schond en in de Sovjet-maatschappi een sfeer van angst schiep.[35.] En daar komt dan nog de Hongaarse kwestie overheen. Het is aannemelijk dat voor veel CPNleden *Het meisje*... een geschenk was. Zij konden, getuige de lezersbrieven in De Waarheid, weer verder met de partij die Hannie Schaft heeft voortgebracht, een anti-fascistische traditie heeft en waarschuwt tegen het hedendaagse nazisme en Duitse revanchisme.[36.]

De Moskouse processen

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

De P.C. Hooftprijs uitgereikt aan Theun de Vries in 1963. Op de foto: minister Theo Bot, de auteur en zijn echtgenote op het Muiderslot.
(Foto: Kors van Bennekom)

Waarschijnlijk heeft nog niet eens de schrijver die zijn levensovertuiging verbeeldt, maar de politieke figuur Theun de Vries bij andersdenkenden de meeste irritaties opgeroepen. Onder de politieke figuur versta ik in dit verband: de spreekbuis van officiële communistische standpunten. In 1938 verdedigt de auteur de Moskouse processen, waarin Stalin mogelijke opposanten van zijn regiem liquideert.[37.] In 1946 verzet Theun de Vries zich tegen de Nederlandse uitgave van de roman *Darkness at Noon*, waarin Arthur Koestler de genoemde processen veroordeelt. De schrijver is vooral vanaf het eind van de jaren veertig tot aan het begin van de jaren zestig als lid van het partijbestuur van de CPN en voorzitter van de Vereniging Nederland-USSR een spreekbuis van officiële communistische standpunten. Verder schrijft hij in 1952 een propagandistische brochure over het leven in Hongarije, die de Hongaarse legatie aan verschillende schrijvers stuurt. Naar aanleiding van het twintigste congres van de CPSU stelt de auteur zich - zo lijkt het - geen wezenlijke vragen over de methoden van het communisme. Sterker nog: op het achttiende congres van de CPN, eveneens in 1956, stopt hij met zijn

partij de destalinisatie in de doofpot. Nico Rost krijgt in 1957 van Theun de Vries het verwijt dat hij met zijn kritiek op de veroordeling van de Oostduitse filosoof Wolfgang Harich tot tien jaar dwangarbeid het socialisme belastert en daarmee in het vijandige kapitalistische kamp terecht komt.[38.]

Wanneer in 1958 Boris Pasternak de Nobelprijs weigert, omdat hij daartoe door de Sovjet- autoriteiten wordt gedwongen, komt Theun de Vries niet verder dan te beweren dat zowel Pasternaks roman *Doctor Zjivago* als de beslissing van het comité om Pasternak voor te ragen, anti-socialistische provocaties zijn.[39.]

Naar aanleiding van de kwestie Pasternak vraagt de redaktie van Het Vrije Volk zich af hoe Theun de Vries een non-conformist als Pasternak door 'het slijk van zijn vazallen-trouw' durft te halen.[40.] Jac. van Hattum spreekt ten aanzien van Hongarije van 'de naïviteit van de toch zo begaafde De Vries.' Maar, zo voegt van Hattum daaraan toe, de situatie is te ernstig om die naïviteit te accepteren.[41.]

Ter gelegenheid van Theun de Vries' vijftigste verjaardag, in 1957, vraagt men zich in het Algemeen Dagblad met ergernis en verbazing af hoe een 'rijke en veelzijdige geest' zich kan onderwerpen aan de 'kadaverdiscipline' van het communisme.[42.] Wat dit betreft ziet Gerard Stalse een innerlijke tegenspraak tussen de schrijver Theun de Vries die begaan is met het lot van anderen en de partijman die hij is geworden.[43.] En de historicus Jan Romein stelt als reactie op het meningsverschil tussen Theun de Vries en Nico Rost, dat de auteur ten aanzien van Oost-Europa zaken rationeel verdedigt die hij emotioneel verwerpt.[44.]

Het is opvallend dat de meeste van Theun de Vries' opposanten in hem een persoonlijkheid menen te herkennen die niet strookt met de partijman die de auteur voorgeeft te zijn. Is dit naar aanleding van het literaire werk van de schrijver of zijn zij ook op de hoogte van persoonlijke uitspraken? Er lijkt bij Theun de Vries ten aanzien van politieke kwesties inderdaad van een hoger medelijden sprake, een medelijden dat de politieke tegenstellingen te boven gaat.

In 1950 is Korea het slagveld van de strijd tussen 'kapitalisme' en 'socialisme'. In Nederland staan communisten en andersdenkenden onverzoenlijk tegenover elkaar. Theun de Vries toont zich echter het meest begaan met het lot van het Koreaanse volk. Hij schrijft aan Anna Blaman: 'Ja, om Korea draait nu inderdaad de *grote* wereld. Het hangt allemaal erg aan een zijden draad, maar ik geloof niet, dat de Sovjet-Unie zich laat provoceren. Alleen - arm Korea! Daar vallen ze nu bij bosjes, en zelfs al winnen de Noorderlingen dan is er toch veel onheil geschied en de verwoesting een ramp.'[45.]

Ook wat de Russische inval in Hongarije betreft, toont Theun de Vries zich menselijk bewogen met het lot van de Hongaarse schrijvers en het Hongaarse volk. Deze bewogenheid uit hij onder meer in brieven aan Nico Donkersloot en Emmy van Lokhorst.[46.]

De communist

Ten slotte wil ik de verhouding aan de orde stellen tussen de partijman en de menselijk bewogen communist. Welke betekenis heeft het communisme voor onze auteur? Een belangrijke sleutel om Theun de Vries' communistische stellingname te begrijpen ligt mijn inziens in zijn geestesgesteldheid in zijn jonge jaren. Het hier volgende bevat geen afgerond beeld maar enkele notities.

De jonge auteur is geenszins een communist. Rond zijn twintigste levensjaar toont hij zich weinig enthousiast over de Oktoberrevolutie en eveneens heeft hij kritiek op de censuur in de Sovjet-Unie.[47.] Zelfs gaat Theun de Vries zo ver te stellen dat 'het socialisme' 'iedere basis voor een groot geestelijk leven ontbeert...'.[48.] Niettemin apprecieert hij het jeugdwerk van de sociaal-democratische auteur A.M. de Jong vanwege 'de innig-menselijke aanklacht tegen een verrottende maatschappij...'.[49.] Verder geeft de jonge schrijver een aantal jonge socialistische dichters, hoewel hij niet in hun tendens-kunst gelooft, een compliment voor 'hun meegevoel' dat is gericht op 'de droom ener nieuwe mensheid'.[50.] Dergelijke sociaal-utopische gevoelens zijn ook bij de latere Theun de Vries te herkennen.

Verder kunnen we de jonge auteur typeren als een opposant. Hij is tegen de wereld die hij aantreft. Zo schrijft de tweeëntwintigjarige aan Nico Donkersloot: 'De hedendaagse verwildering zal ons allen naar de kelder helpen,' zowel 'poëtisch, creatief', als 'moreel, psychisch', want 'de moderne mentaliteit (is) moordend geworden'.[51.] Theun de Vries moet vooral niets hebben van de lelijke, alledaagse werkelijkheid en de materialistische instelling

van de mens. Op deze punten is hij de kapitalistische wereld altijd blijven bekritiseren. Daarnaast kan de jonge schrijver niet omgaan met de verscheidenheid aan opvattingen in de Nederlandse literaire wereld: 'Vijf zes richtingen. Geen overzicht, geen orde'.[52.] Reeds in 1927 schrijft Theun de Vries aan Roel Houwink wat de 'Nederlandse literatuur' betreft op 'de richter' te wachten.[53.] Ook in de reeds aangehaalde brief aan Nico Donkersloot vraagt hij om een persoonlijkheid, om 'centraal leidende figuren'. De jonge Theun de Vries is een zoeker naar éénheid en duidelijkheid. En deze duidelijkheid heeft hij in de Sovjet-Unie, met haar eenheidsideologie, gevonden: 'Iedere vernieuwing komt als een vereenvoudiging, omdat zij immers opruiming houdt onder de ondraaglijke en absurd geworden tegenstrijdigheden van het bestaan, de economische chaos en *filosofische spraakverwarring* die daarvan het gevolg zijn.'[54.]

Interessant is voorts de figuur van Titus in de tussen 1927 en 1931 geschreven roman *Rembrandt*. Verschillende keren heeft de auteur ge ggd dat Titus autobiografisch van karakter is.[55.] Verder schrijft de auteur in 'Waar is Nini?' dat hij aan het eind van de jaren twintig (de schrijver is dan net de twintig gepasseerd) als 'losse geestelijke zwerver' vastigheid zocht. En deze vastigheid meende hij in het katholicisme te vinden.[56.] In *Rembrandt* overweegt Titus om tot de katholieke kerk toe te treden. Daarbij plaatst de auteur het intern verdeelde protestantisme tegenover de 'onverdeelde (...) Moederkerk'.[57.] Titus wil juist die éénheid en geborgenheid. Hij wil zich 'in een Sterkere verliezen (...) met geen koortsige verdovende wil tot overgave'.[58.]

Is de CPN voor Theun de Vries geweest wat de 'Moederkerk' voor korte tijd voor Titus was? In een eind 1943 geschreven brief aan Vestdijk laat de auteur uitkomen dat de keuze voor het communisme de belangrijkste keuze is die een mens kan maken.[59.] Verder beklemtoont hij in een polemiek met Annie Romein- Verschoor naar aanleiding van *Nacht in de middag* zijn trouw aan de partij: 'Het trouw blijven aan de (socialistische) wereldbeschouwing, aan een partij die zich daarop oriënteert en aan de keuze, om de maatschappij naar deze normen te vernieuwen behoort voor mij tot de fundamentele richtlijnen van sociaal gedrag.'[60.] Waarschijnlijk ligt deze houding er aan ten grondslag dat Theun de Vries ten aanzien van de Russische inval in Hongarije weigert in het openbaar het Sovjet-communisme te bekritiseren. Daarover schrijft hij aan Emmy van Lokhorst het volgende: 'Ik heb over het "Sovjet-communisme" ook wel iets te zeggen, misschien meer dan jij vermoeden zou. Maar dat doe ik niet, terwijl (men) mijn Partij met de rug tegen de muur perst en haar een revolver op de borst zet. Dat doe ik, als *ik* daartoe het moment geëigend acht. Niemand kan mij dat moment voorschrijven, noch mij tot een verrader van oude politieke kameraden (maken).'[61.]

De grote wetten van het leven

Het literaire debuut van Theun de Vries, de gedichtenbundel *Terugkeer*, is van maart 1926 tot maart 1927 geschreven. Deze gedichtenbundel is volgens de auteur 'een kleine autobiografie'.[62.] Deze mededeling is interessant omdat de ik-figuren in *Terugkeer* met gevoelens van angst, eenzaamheid en rusteloosheid het heelal aanroepen. Dit heelal herbergt een niet nader omschreven levensgeheim. De debutant ziet in een brief aan Roel Houwink een tegenstelling tussen de verwerpelijke

realiteit en het heelal dat een hoger beginsel vertegenwoordigt. Hij wil 'wijzen op de opper-mens, op de grote harmonie van een heelal en de toppen des levens. Waarom altijd verwijlend bij stank en laagte?'[63.]

In de opstellen over Joannes Luyken en William Blake, gepubliceerd in de jaren 1933-1934, versmelt de auteur het hogere beginsel met de alledaagse wereld.

Waarschijnlijk zoekt de jonge Theun de Vries een in het hogere geworteld levensgeheim als alternatief voor de lelijke wereld, een levensgeheim dat tegelijkertijd de wereld stuurt. De auteur van *Stiefmoeder Aarde* lijkt dit levensgeheim te hebben gevonden. Hij verbeeldt drie 'grote wetten van het leven' die in het heelal werkzaam zijn: de wet van de verandering, de wet van ha inzicht en de wet van 'de laatste harmonie'.[64.]

Voor de communist Theun de Vries tendeert de geschiedenis, via een aantal wetmatigheden die het hogere beginsel concretiseren, onvermijdelijk naar de volmaakte samenleving. Op weg naar die samenleving is er een strijd tussen 'waarheid' en 'leugen', tussen krachten die de toekomstige volmaakte samenleving vertegenwoordigen en krachten die deze in de weg staan.[65.] De Sovjet-Unie is de hedendaagse, weliswaar nog onvolmaakte, concretisering

van de schone toekomst die in het verschiet ligt. Vanuit deze overtuiging beziet onze auteur tot aan de jaren zestig de aktuele politiek. Zo vindt hij een eigen oplossing voor de dilemma's waarvoor de destalinisatie-rede van Chroestjow en de inval in Hongarije ook hem stelden. De auteur is zonder twijfel geschokt, maar wordt hier niet de prijs van de bij het alledaagse horende onvolmaaktheid betaald die nodig is voor het bereiken van de schone toekomst?

Dit geloof in de toekomst verwoordt Theun de Vries in de beschouwing ‘De Grote Dynamiek’, gepubliceerd in november 1958 in het *Maandblad van de Vereniging Nederland*-USSR. De auteur is enthousiast over het streven van Chroestjow om de Verenigde Staten economisch voorbij te streven. Maar, zo voegt hij daar aan toe: het materiële is slechts middel om tot het culturele te komen. Bevrijd van de dagelijkse zorgen om het bestaan, ‘krijgt de mens (...) tijd over zichzelf en zijn medemensen na te denken.’ De mens kan zich ‘wetenschappelijk, wijsgerig en artistiek ontplooien, al naar gelang (...) zijn aanleg en voorkeur.’

Eindnoten:

1. Vrij Nederland, 14-9-1963
2. *Voetsporen door de tijd*, p. 30
3. Letterkundig Museum Documentatie, collectie Theun de Vries, V9105, H1, H3
4. *Het rad der fortuin*, p. 206
5. Letterkundig Museum Documentatie, collectie Theun de Vries, V9106, H3
6. *De tegels van de haard*, p. 47, 59, 60
7. Zie de novellen ‘De belediging’ en ‘Bruidegom in september’
8. a.w. 2, p. 29
9. ibidem p. 348
10. vgl. *Een spook...*, p. 81
11. brief S.J. Rutgers aan Theun de Vries,24-8-1952, Letterkundig Museum, coll. Theun de Vries, V9106, B2
12. PC Hooftprijs 1962, Rapport van de jury, uitgebracht aan de staatssecretaris van onderwijs en wetenschappen.
13. Leeuwarder Courant, 4-4-1964 en 23-1-1965
14. *Muiterij tegen het etmaal, 's* Gravenhage 1947, p. 118
15. Het Parool, 12-7-1946
16. Algemeen Dagblad, 27-10-1978
17. Het Vaderland, 19-7-1936
18. De Groene Amsterdammer, 17-7-1954
19. Haagse Post, 28-8-1954
20. *S. Vestdijk en Theun de Vries briefwisseling*, Amsterdam 1985, p. 70, 122
21. NRC, 25-9-1954; *Bussumse Crt.*, 13-11-1965
22. *Verzameld werk*, deel 2, p.763
23. De Maasbode, 25-8-1934
24. De Groene Amsterdammer, 25-8-1934
25. Het Vaderland, 19-7-1936
26. Haagse Post, 28-8-1954
27. Haarlems Dagblad, 17-11-1956
28. De Telegraaf, 19-12-1956
29. Het Binnenhof, 29-8-1946
30. ibidem 26-1-1957
31. De Volkskrant, 23-2-1957
32. Het Parool, 29-12-1956
33. brief P. Schaft aan Theun de Vries, 23-5-1957, LMD, coll. Theun de Vries, V9106, B2
34. De Waarheid, 3-11-1956
35. Bertram D. Wolfe, *Kruschcev and Stalins Ghost*, p. 102-104, 166, 170, 174-176, 192, 214

36. De Waarheid, 16-2-1957 en 7-3-1957
37. Het Volksdagblad, 12-3-1938
38. De Waarheid, 19-7-1957
39. De Waarheid, 31-10-1958
40. Het Vrije Volk, 4-11-1958
41. Vrij Nederland, 15-12-1956
42. Algemeen Dagblad, 20-4-1957
43. De Linie, 15-11-1958
44. De Nieuwe Stem, 1957
45. brief Theun de Vries aan Anna Blaman, LMD, coll. Theun de Vries, V9106,B1
46. Theun de Vries aan N.A. Donkersloot, 15-11-1956 en aan Emmy van Lokhorst, 20-11-1956, LMD, coll. Theun de Vries.
47. De Stem/Cr.Bull., jrg. XI, p. 222
48. De Gooi- en Eemlander, 15-1-1930
49. ibidem, 8-10-1929
50. ibidem, 15-1-1930
51. brief Theun de Vries aan N.A. Donkersloot, 6-3-1930. Deze en volgende brieven zijn aanwezig in het LMD, coll. Theun de Vries
52. ibidem
53. brief Theun de Vries aan R. Houwink, 4-10-1927
54. De Vrije Katheder, 3-5-1946, p. 9
55. Voetsporen..., p. 41
56. in: *Anton van Duinkerken* 1903-1968, p.27
57. *Rembrandt*, p.223
58. ibidem p.235
59. S. Vestdijk en Theun de Vries, briefwisseling, p. 144
60. De Vrije Katheder, 1946, p.374
61. brief Theun de Vries aan Emmy van Lokhorst, 20-11-1956
62. brief Theun de Vries aan A.A.M. Stols, 24-3-1927
63. Theun de Vries aan R. Houwink, 4-10-1927
64. Stiefmoeder Aarde, p. 261-263
65. De Vrije Katheder, 3-5-1946, p. 8-9

Jaak de Maere
34 Friese parels
Over de Wilt Tjaarda-verhalen

Het indrukwekkende en gevarieerde oeuvre van Theun de Vries bevat drie opvallende werken die onderling een eenheid vormen, en grondig van het andere werk verschillen. Ze zijn ontstaan in drie in de tijd ver van elkaar verwijderde periodes (1941, 1967, 1978), en bundelen telkens een reeks verhalen waarin De Vries' alter ego Wilt Tjaarda gebeurtenissen en indrukken uit zijn jeugd tot episch leven brengt. Het zijn in chronologische volgorde *De tegels van de haard, De namen in de boom* en *De vogels om het erf*; De Vries heeft de eenheid ervan ook in de lexicale en ritmische) opbouw van de titels willen benadrukken.[1.]

De *namen in de boom* bevat elf verhalen, *De vogels om het erf* tien; over de precieze inhoud is hier geen discussie. Met *De tegels van de haard* ligt dat anders. De eerste uitgave bevatte twaalf verhalen. In latere uitgaven met als titel *De Friese postkoets* (1948) worden vier nieuwe verhalen opgenomen. In de latere uitgave van de drie bundels samen, *De vertellingen van Wilt Tjaarda*, verdwijnt er daarvan één; twee worden onder een nieuwe titel apart geplaatst, en één blijft bewaard ('Het feest van het kind'). Wij erkennen de inhoud van de drie oorspronkelijke bundels, plus 'Het feest van het kind', als Wilt Tjaarda-verhalen, omdat dit personage en zijn gewone omgeving de hoofdrol spelen, terwijl dat in de andere verhalen niet zo is. Ons corpus blijft dus tot 34 eenheden beperkt.

Maar daarmee zijn we niet uit de problemen, want de versies van de verhalen blijven in de loop der tijd niet dezelfde. Niet alleen is de auteur een perfectionist, die elke nieuwe uitgave weer bewerkt en elke komma opnieuw bestudeert, maar sommige verhalen uit De *tegels van de haard* worden grondig gewijzigd. 'Familieportret' eindigt in de eerste versie met een appendix-dialoog waarin Wilt spreekt met het portret van zijn tante; in latere versies is die dialoog weggevallen. 'Juffersstate' heeft als apothese de zin: 'Maar deze ene nacht....', maar ook die zin is in een latere uitgave gesneuveld. Dat kwam omdat Vestdijk De Vries had geschreven: 'Familieportret' vind ik een van de zwakkere, vooral door de dialoog aan het slot... 'Juffersstate' stemmingsvol *tot het slot*, waar je opeens alles bederft door de uitlating van Sybil. 'Maar deze ene nacht' kan zij hoogstens gedacht hebben.'[2.] Theun de Vries beschrijft het gevolg: 'Ik heb inderdaad in sommige verhalen veranderingen aangebracht op advies van S. Vestdijk.'[3.] Ik maak gebruik van de oorspronkelijke tekst, omdat de veranderde uitgave over het algemeen slordig is, maar vooral omdat in de laatste versie, De vertellingen van Wilt Tjaarda, weer de originele tekst staat; bij nader toezien is De Vries dus naar zijn oorspronkelijke bedoeling teruggekeerd, en mijns inziens heeft hij daarmee voor de sterkste versie gekozen.

Vertrouwdheid

Deze 34 verhalen betekenen in De Vries' prozawerk een epische lijn die zich volledig zelfstandig ontwikkelt. Die eigenzinnigheid steunt op twee polen: de geografische en temporele beperktheid van de geëvoceerde wereld (het Friese dorp Eslawolde tussen ongeveer 1911 en 1925), en vooral de realisatie ervan door het half-autobiografische ik-personage Wilt Tjaarda. De Vries' andere boeken spelen in een veel ruimere wereld, of tenminste in een mikrokosmos die exemplarisch is

voor algemeen- maatschappelijke ontwikkelingen; die wereld wordt gerealiseerd in de derde persoon (pas in 1987 behandelt de auteur in zijn grote roman *Baron* een omvangrijker thema in de ik-vorm) en via sterk geobjectiveerde personages, die ver van hun schepper afstaan of althans een duidelijke epische distantie hebben.

Het dorp Eslawolde is in het begin van deze eeuw een idyllisch oord, dat zijn idyllisch karakter snel verliest. 'Vroeger moeten hier niet zoveel mensen gewoond hebben; toen ik klein was, kenden mijn grootvader en vader alle bewoners van het dorp en de omliggende gehuchten; maar later hoorde ik hen dikwijls zeggen: "Ik begrijp niet waar al dat volk vandaan komt; vandaag zag ik wel zo en zoveel onbekende gezichten"' ('Dorp in het

verleden', p. 11). Ook in het verleden was het dorp geen eenheid. Er waren verschillende buurten met eigen kenmerken, en eenzame boerderijen; er was rijk en min volk, er leefden scheepsbouwers, schippers, dokters, smeden, boeren, stropers, renteniers en venters, er waren belangrijke sociale en religieuze verschillen. In de overgang naar de nieuwe tijd wordt het dorp ontsloten: zo komen er nieuwe inwoners met nieuwe gewoonten ('Vrijers om Fokje', 'Vlucht'), de oorspronkelijke inwoners gaan gemakkelijker naar de stad, er komt een trein en een station, de traditionele tegenstellingen krijgen nieuwe kleuren. Waar de kleine Wilt het over het dorp en de inwoners heeft, gaat het over botsingen en tegenstellingen en over rebellerende mensen. Ze verzetten zich als conservatief (in 'Galgenaas' verzet Sytze zich tegen de aanleg van een tramlijn over zijn eigendom), omdat ze te vitaal zijn ('Rebellen') of in zich een onweerstaanbare drang hebben ('De demon'), omdat ze door geboorte ('Juffersstate') of studie ('De tegels van de haard') van hun milieu vervreemd zijn, verdrukt worden ('Haar') of geen voeling krijgen met de gemeenschap ('De winter van dertig').

Theun de Vries voor zijn geboortehuis in Veenwouden (Foto: Louis van Paridon)

Alleen in *De tegels van de haard* wordt bij dit alles een overstijgende zingeving gesuggereerd: in het verhaal 'Dorp in het verleden' door de

beschrijving van het oude gehucht en van de bewonderde grootvader - naamgenoot Wilt Tjaarda, die verlicht liberalisme en rotsvast geloof in zich verenigde, en in 'Amos, de boer' via een dominee die het oude geloof afzweert om vol zelfvertrouwen een nieuw sociaal ideaal na te streven: 'Dat is goed, zie je, de moed te hebben iets de rug toe te draaien, als het niet meer voor je deugt - voorwaarts te gaan als er een dood punt dreigt, voorwaarts in de richting die het kompas in jou wijst' (p. 193). In die omkadering vinden we toch iets terug van De Vries' toenmalige behoefte aan en expressie van universele zingeving, al brengt ook de geest van de tijd hem ertoe iéts lyrischer en emotioneler te formuleren dan hij dat later zou doen; in de twee latere bundels ontbreekt die zingeving.

Maar de variatie en de crisis leiden niet tot tegenstrijdigheid; integendeel, de tegenstellingen worden opgenomen in een zeer grote epische interne consistentie. Dezelfde personages komen in verschillende verhalen en verschillende bundels voor: Wilt Tjaarda sr., die in het begin op een hoog voetstuk wordt geplaatst ('Dorp in het verleden', 'Galgenaas') maar daar in de derde bundel spectaculair afvalt ('De demon'), de volledige familie, de dominee ('Amos, de boer' en 'Vaarwel'), de vrienden Nanne en de Kei ('Dodenmaal', 'Slachtmaand'), de stroper Grote Wander ('Vrijers om Fokje', 'Dood paard'). Kleine details blijven met elkaar in overeenstemming. Zo is er bij Wilt huis een bruggetje ('Een mislukkeling', p. 851 over een kroossloot ('Snoek', p. 471); in 'Negotie' (p. 493) blijkt dat bruggetje van hout te zijn, en in 'Zuster' (p. 638) heeft het hangkettingen en is het witgeverfd. Elke buurtschap houdt zijn eigen karakter in de drie bundels. Zo ervaart de lezer een geruststellend gevoel van vertrouwdheid in een kleine wereld met vaste referentiepunten, die toch door strijd en verscheidenheid gekenmerkt wordt; die concrete verbindingen van de tegenstelling geven het geheel zijn epische kracht.

De tweede bepalende factor is de hoofdpersoon Wilt Tjaarda, die als focalisator de anderen ziet, maar ook zichzelf. Zijn waarneming verbindt alle verhalen: hij is altijd en overal aanwezig, ook al is die aanwezigheid soms onwaarschijnlijk. In 'Haar' beschrijft hij het lot van Jouwert Holwerda, een dorpsgenoot die hij nauwelijks kende. In het begin van het verhaal spreken zijn ouders over Holwerda's dood, wat Wilt nogal kunstmatig bij het gebeuren betrekt. In de daarop volgende beschrijving van Holwerda's leven komt Wilt niet meer voor, en bijna ongemerkt verschijnen er elementen die Wilt onmogelijk kan weten: 'Wel had Jouwert in de bruidnacht ontdekt dat Aaltje zich voor hem met anderen moest hebben vermaakt. De wetenschap verdween in het zwijgensgraf van zijn diepe borst' (p. 542).

Anderzijds kan de jonge Wilt zich uitstekend in de wereld van de volwassenen indringen, en zijn onwaarschijnlijke aanwezigheid wordt episch waarschijnlijk gemaakt (bijvoorbeeld in 'Negotie' of 'De vierde'). Zijn nieuwsgierigheid wordt soms een structureel wapen. In Amerika ondervraagt hij zijn grootouders over hun avonturen in de Nieuwe Wereld; Wilts vragen zijn de drijvende kracht van het verhaal, verhaalgegevens en vertelsituatie worden tot een kostelijk interview gecombineerd, en het geheel eindigt met een pointe die alleen maar uit de mond van een kind kan komen. Het waarnemende kind met zijn verrassende eigen klemtonen wordt ook geregeld gerelativeerd en gecorrigeerd door een oudere verteller, die vraagtekens plaatst of verklaringen geeft waar het kind nog niet aan toe was: 'Nu pas weet ik ook, waarom Wilt Tjaarda zo'n "bijzonder" man was in het dorp' ('Dorp in het verleden', p. 17); 'Ik heb de mensen op de meeting allerlei dingen laten zeggen, zoals ik me later voorstelde dat ze gedaan hadden' ('Titanic', p. 298); 'Ik was me daarvan toen slecht bewust; het leven scheen te bestaan uit grillige grondlijnen, die zich van de ene gebeurtenis naar de andere doortrokken als zinloze krassen op de

bodem van de ziel. Achteraf pas ziet men, dat zij een patroon vormen met duidelijke herkenbare tekening' ('Amos, de boer', p. 188).

Door de splitsing tussen jongere waarnemer en oudere beschouwer is er ook een verschil in stijl en woordgebruik: de ervaringen van het kind zijn sneller, concreter, worden meer in situaties en dialogen omgezet; de reacties van de oudere verteller zijn bedachtzamer, en breedvoeriger; vaak worden beide niveaus handig vermengd. Vooral in *De tegels van de haard* durft de auteur wel eens omslachtig of hoogdravend te formuleren, wat samenhangt met de stijl van de tijd en de behoefte aan zingeving; in *De namen in de boom* wordt het soberst geformuleerd, en ook in *De vogels om het erf* blijft de formulering sober, al gebruikt

de auteur wel graag eens een oud, lokaal, kleurrijk woord. Er doet zich een eigenaardige paradox voor: terwijl in andere werken van De Vries het geëngageerde getuigenis zeer sterk is, (hoewel er geen personele verteller is), ontbreekt dat getuigenis hier, hoewel de verteller nadrukkelijk aanwezig is. De verteller is in de eerste plaats een sfeerschepper: hij schept een rustgevende, vertrouwde, zelfs idyllische sfeer door de charmante vanzelfsprekendheid waarmee hij zijn lezers door de kleine dorps-wereld leidt en hen bij het gebeuren betrekt.

Levensdrift

De jonge Wilt Tjaarda is niet enkel waarnemer, hij is ook hoofdpersonage: vele verhalen thematiseren zijn innerlijke ontwikkeling. Die wordt niet chronologisch opgebouwd; de verhalen zijn meer variaties op een thema. De zich ontwikkelende persoonlijkheid is zeer complex; ze wordt gedomineerd door een, meestal noodgedwongen onderdrukte, interne vitaliteit en dadendrang, die dan panisch tot uitdrukking of uitbarsting komt: in Wilt Tjaarda is Pan weer onder de mensen. 'Ik danste weer van verrukking' ('Snoek', p. 492); 'Ik danste, onweerstaanbaar' ('Rebellen', p. 608); 'Ik wil de wereld tekenen.... ik zal geen tijd genoeg hebben om deze wereld te tekenen!' ('Vrijers om Fokje', p. 169). Elders groeit die levenskracht uit tot 'een licht duizelig geluk' (in het zeer korte 'Kastanjes', p. 621) of verrukking bij een eerste erotische ervaring ('De hooiwagen').

Maar dikwijls komt die levensdrift in botsing met existentiële en maatschappelijke beperkingen, en dan wordt levensdrang panische angst: angst voor verlatenheid ('Het feest van het kind'), voor honden en spoken ('Dodenmaal'), voor een wrekende God ('God en geloof'), voor de dood ('Vrijers om Fokje'), voor agressie ('Rebellen'), voor vreemden ('Negotie'), voor bloed ('Slachtmaand'); zijn levendige fantasie zet al deze obstakels om in zeer visuele, nachtmerrieachtige beelden, die hem ook fysisch ontredderen en hem zelfs maandenlang ziek maken.

Die angst domineert ook zijn sociale gedrag: hij kan hoogmoedig en agressief zijn 'Vaarwel', p. 670), is conformistisch als hij dreigt uitgelachen of gemarginaliseerd te worden (in een beklemmende vlucht naar voren in 'Oud kabinet'; in 'Snoek', 'Rebellen' en 'Spijbelen'), en wil zich steeds laten gelden: in sommige verhalen lijkt het erop dat hij zich een plaats toeëigent die hij, als jongste van de groep, in werkelijkheid niet kan hebben gehad ('Snoek' - 'Ik wist dat ik de overwinnaar van de middag was' (p. 492), 'Spijbelen', 'Rebellen'); zodra hij ernstig genomen wordt en meetelt, verdwijnen de spanningen en de dromerijen ('Zuster'). Maar meestal is hij daar nog niet aan toe en zoekt troost en toenadering in zijn fantasie ('Vrijers om Fokje').

Toch ervaart hij vormen van bevrijding. Ze ontstaan in de overweldigende veelheid van zintuiglijke indrukken uit de omgeving - geur en kleur, klank en licht -, die naar innerlijke ordening zoekt en die hij in de kunst meent te vinden. Wilt Tjaarda is een kunstminnaar, die zonder enige stimulans van thuis uit bezwijkt voor de verlokking van de muziek ('Oud kabinet', 'De zomer van zestien'); hij wil al zeer jong alles tekenen en volgt daarvoor later een opleiding. Via deze kunstvormen probeert hij het leven in zijn greep te krijgen. Of dat lukt, is een andere vraag.

Vluchtheuvel

Theun de Vries heeft zich enkele malen over het ontstaan en de achtergrond van de Wilt Tjaarda-verhalen uitgelaten. 'In het eerste oorlogsjaar was ik tamelijk depressief over onze toekomst.... Zou ik het einde van de oorlog halen? Zou ik er onderdoor gaan? En toen gebeurde er iets vreemds met mij in deze depressieve en pessimistische toestand. In grote drommen kwamen talloze jeugdherinneringen opzetten die ik begon op te schrijven. Heel curieus. Zo is de Wilt Tjaarda-figuur ontstaan. Van Wilt Tjaarda heb ik een soort dubbelganger gemaakt, in het terugkeren naar mijn Friese jeugd vond ik een eigenaardige troost.'[4.] 'Het boek was een kreet om mijn verloren jeugd, een terugkeer naar een periode van kinderlijk geluk en eenvoud, vanuit de kondities van oorlog en bezetting!'[5.] 'Het wezen van de zaak is hetzelfde gebleven, n.l. het heimwee van de auteur Theun de Vries naar zijn Friese jeugd, belichaamd in de "herinneringen" van een dubbelganger. Wilt Tjaarda is (...) een "samenvatting" van bepaalde persoonlijke trekken.'[5.]

Ook *De namen in de boom* is geschreven in een periode van persoonlijke problemen: 'Een geweldig heimwee naar mijn jeugd kwam opnieuw over mij na mijn moeilijkheden in de politieke sfeer, mijn breuk met de USSR, en in feite ook mijn latent conflict met de

C.P.N.'[5.] En althans na *De tegels van de haard* trad een therapeutisch effect op: 'Het schrijven van de verhalen gaf mij, zo herinner ik me, een grote innerlijke rust en expansie, en bereidde mij daardoor weer voor op de actualiteit.'[5.]

De auteur heeft dus in de loop der jaren een soort vluchtheuvel ontdekt die hem afleiding bezorgde van de dagelijkse beslommeringen en van het andere literaire werk. Zeker in het begin ging dat met weinig planning gepaard: hij schreef eerst 'Het heksershuis', 'Doden-maal' en 'Juffersstate', en pas daarna besloot hij 'een bundel "jeugdverhalen" te maken, gegroepeerd rondom mijn familie, en de ene episode na de andere kreeg vorm. Om duidelijk te maken wie en wat de familie was, schreef ik een introduktie: "Dorp in 't verleden".'[5.] De structuur van de bundel is dus geen opzet vooraf, maar is geleidelijk ontstaan; Theun de Vries heeft er achteraf een structuur in aangebracht die in de lijn lag van zijn lyrisch-synthetische ontboezemingen in *Stiefmoeder Aarde*, en in de lijn van veel heimatliteratuur uit zijn tijd. In de twee volgende bundels ontbreekt die synthese volledig, allicht omdat de auteur tot andere epische inzichten was gekomen en omdat de verhalen op dezelfde ongeordende manier zijn ontstaan: 'al die herinneringen hadden het karakter van een episode, losse beelden (...), u moet er dus niet te veel achter zoeken.'[5.]

Autobiografisch?

Zijn de verhalen autobiografisch? Wat betekent 'alter ego' precies? De auteur, en enkele familieleden en dorpsgenoten, wijzen op overeenkomsten en verschillen in de beschrijving van het dorp. 'Het landschap en de streek bleven misschien het meest autentieke' (T. de Vries, brief van september 1978). Met de personages springt hij vrijer om: 'Het grootouderpaar uit 'Het heksershuis' is volkomen fictief de dominee uit 'Ames, de boer' is in 'laatste instantie een fiktie.'[5.] De dominee uit 'Een mislukkeling' is een fantasie op basis van een reëel bestaande kerkgemeenschap (Brief van J. De Vries). De erotische ervaring uit 'De hoorwagen' is volgens de auteur grotendeels autobiografisch, de bewoners van 'Juffersstate' zijn in een ander huis gesitueerd (T. de Vries, brief van september 1978); in feite springt de auteur dus erg eigenmachtig met de dorpsbewoners om. Dat geldt gedeeltelijk ook voor zijn familie ('Het heksershuis'), maar meestal betracht hij hier toch referentiële exactheid: het beeld van de Amerikaanse emigranten, de bewonderde grootvader Wilt Tjaarda (die in 'De demon' van zijn voetstuk valt; ook dat is volgens Theun de Vries autobiografisch), vader en moeder zijn over het algemeen naar het leven getekend.

Het bindende element is Wilt Tjaarda, in elk boek dwingend aanwezig. Theun de Vries realiseerde zich in het begin van het scheppingsproces nog niet dat hij een blijvende bron voor creativiteit had aangeboord, maar later heeft hij zelf de continuïteit beklemtoond: *De tegels van de haard/ De namen in de boom/ De vogels om het erf* hebben in de titel een bewust nagestreefde, identieke ritmiek die de eenheid benadrukt, en Wilt Tjaarda is van die eenheid de speerpunt. Alle beschouwingen blijven hier aan de buitenkant; men kan alleen enkele externe gegevens controleren. 'Hij was een vrolijke jongen met een grote ondernemingsgeest, die het avontuur niet schuwde (..) Hij had een uitgesproken gevoel voor recht en rechtvaardigheid (...) Als jonge tekenaar schiep hij (...) ridders met of zonder paarden, jonkvrouwen, boeren. Hij bezat een grote fantasie'. (brief van Wytze de Vries). Zegt het iets over de essentie? Wordt er hier een interpretatie gegeven vanuit de latere gegevens? Het getuigenis van de auteur weegt zwaarder: hij bevestigt de consistentie en de

referentialiteit. Wie Theun de Vries wil begrijpen, zal Wilt Tjaarda moeten bestuderen; in dit personage heeft hij zichzelf beschreven zoals hij zich enkele tientallen jaren later zag.

In het oeuvre van Theun de Vries, en in de Nederlandse letterkunde, blijft de Wilt Tjaarda- cyclus een unieke gebeurtenis. De concurrentie is groot, maar géen ander Nederlands of Vlaams auteur heeft in verhaalvorm zo diepgaand, zo gevarieerd en genuanceerd, en zo kwalitatief hoogstaand een onherroepelijk voorbije jeugd geëvanceerd. Des te spijtiger is het, dat het publick die poging weinig heeft gewaardeerd. *De tegels van de haard* heeft wel succes gehad, maar de twee latere bundels hebben op de literaire markt weinig sporen nagelaten. De verhalen zijn vrij recent wel in één band herdrukt, maar tot veel nieuwe belangstelling heeft dat niet geleid.

Dat is onverdiend voor de auteur en jammer voor de potentiële lezers, die een unieke kans laten ontsnappen.

* Anne Wadman bracht het zwerfgebied van Wilt Tjaarda in kaart. Hiernaast vindt u deze ‘Wilt Tjaarde-fietsroute’ bij wijze van curiosum afgedrukt.

Theun de Vries in 1937 (Foto: Cas Oorthuys)

Anne Wadman

Eindnoten:

1. *De tegels van de haard*, Arnhem, 1941, Van Loghum Slaterus' Uitgeversmaatschappij N.V. De bundel bevat de verhalen: ‘Dorp in 't verleden’, ‘Het heksershuis’, ‘Familieportret’, ‘Dodenmaal’, ‘Een mislukkeling’, ‘God en gebod’, ‘Juffersstate’, ‘Oud kabinet’, ‘De tegels van de haard’, ‘Vrijers om Fokje’, ‘Galgenaas’ en ‘Amos, de boer’.
   De namen in de boom, Amsterdam 1967, P.N. van Kampen & zoon n.v. De bundel bevat de verhalen: ‘Snoek’, ‘Negotie’, ‘Vlucht’, ‘Pijp’, ‘Haar’, ‘Amerika’, ‘Rebellen’, ‘Kastanjes’, ‘Sterven’, ‘Zuster’, ‘Vaarwel’.
   De vogels om het erf, Amsterdam 1978, Em. Querido's Uitgeverij B.V. De bundel bevat de verhalen: ‘Titanic’, ‘Het vliegfeest’, ‘De hooiwagen’, ‘Slachtmaand’, ‘De zomer van zestien’, ‘Spijbelen’, ‘De vierde’, ‘Dood paard’, ‘De demon’, ‘De winter van dertig’.
   Publicatiedatum en ontstaansdatum vallen niet altijd samen, zoals blijkt uit sommige publicaties in tijdschriften. Alle verhalen zijn opgenomen in De vertellingen van Wilt Tjaarda, Amsterdam 1982, Em. Querido's Uitgeverij B.V.. *De citaten komen uit deze bundeling*.
2. S. Vestdijk, Brieven *uit de oorlogsjaren aan Theun de Vries*. 's-Gravenhage, 1967, NLMD. Reeks ‘Achter het Boek’, 6e jaargang 1-2, p. 51.
3. Theun de Vries, brief aan Jaak de Maere, 7 mei 1973.
4. Hans van de Waarsenburg, *Voetsporen door de tijd. Theun de Vries. Portret van een kunstenaar*, Amsterdam, 1984, Meulenhoff, p. 65.
5. Brieven van Theun de Vries (7 mei 1973 en 3 september 1978), Jouke de Vries (geen familie; 28 maart 1973), zijn neef Wytze de Vries (3 oktober 1974), en het artikel ‘Theun wie eins sahwat us jongste broer’ door M. en A. de Vries, nichten van de auteur (In *De Oesdrip*, 1972, nr. 2; pp. 8-10).

5. Brieven van Theun de Vries (7 mei 1973 en 3 september 1978), Jouke de Vries (geen familie; 28 maart 1973), zijn neef Wytze de Vries (3 oktober 1974), en het artikel ‘Theun wie eins sahwat us jongste broer’ door M. en A. de Vries, nichten van de auteur (In *De Oesdrip*, 1972, nr. 2; pp. 8-10).

5. Brieven van Theun de Vries (7 mei 1973 en 3 september 1978), Jouke de Vries (geen familie; 28 maart 1973), zijn neef Wytze de Vries (3 oktober 1974), en het artikel 'Theun wie eins sahwat us jongste broer' door M. en A. de Vries, nichten van de auteur (In *De Oesdrip*, 1972, nr. 2; pp. 8-10).
5. Brieven van Theun de Vries (7 mei 1973 en 3 september 1978), Jouke de Vries (geen familie; 28 maart 1973), zijn neef Wytze de Vries (3 oktober 1974), en het artikel 'Theun wie eins sahwat us jongste broer' door M. en A. de Vries, nichten van de auteur (In *De Oesdrip*, 1972, nr. 2; pp. 8-10).
5. Brieven van Theun de Vries (7 mei 1973 en 3 september 1978), Jouke de Vries (geen familie; 28 maart 1973), zijn neef Wytze de Vries (3 oktober 1974), en het artikel 'Theun wie eins sahwat us jongste broer' door M. en A. de Vries, nichten van de auteur (In *De Oesdrip*, 1972, nr. 2; pp. 8-10).
5. Brieven van Theun de Vries (7 mei 1973 en 3 september 1978), Jouke de Vries (geen familie; 28 maart 1973), zijn neef Wytze de Vries (3 oktober 1974), en het artikel 'Theun wie eins sahwat us jongste broer' door M. en A. de Vries, nichten van de auteur (In *De Oesdrip*, 1972, nr. 2; pp. 8-10).
5. Brieven van Theun de Vries (7 mei 1973 en 3 september 1978), Jouke de Vries (geen familie; 28 maart 1973), zijn neef Wytze de Vries (3 oktober 1974), en het artikel 'Theun wie eins sahwat us jongste broer' door M. en A. de Vries, nichten van de auteur (In *De Oesdrip*, 1972, nr. 2; pp. 8-10).

E.H. Kossmann

Theun de Vries en het Franse absolutisme*

Over Baron

Ik heb van Theun de Vries' uitgever de uitnodiging gekregen iets te zeggen over zijn historisch werk en speciaal over zijn roman *Baron*. Die uitnodiging heb ik graag aanvaard, maar ik moet mijzelf en u en Theun de Vries wel waarschuwen: ik ben geen literator, ik ben geen literair criticus, ik ben slechts een simpele historicus en een ijverig lezer en het is dus zonder enige pretentie dat ik hier spreek, als iemand die geen weet heeft van de literatuurwetenschap en haar theorieën en die geen filosofie kan construeren over de mogelijkheden welke het genre van de historische roman biedt en de eisen die het stelt. De historische roman beschouw ik zonder enige poging tot nadere uitwerking van mijn mening als een zeer nobele vorm van letterkunde en Theun de Vries beheerst deze vorm met volkomen meesterschap.

Schoonheid en begaafdheid

Ook deze roman is het werk van een meester. Het onderwerp is hoogst verrassend: de jeugd van een Franse toneelspeler en comedieschrijver, Michel Baron, die leefde van 1653 tot 1729 en die in dit boek wordt geacht zelf het verhaal van zijn eerste twintig jaren te vertellen, zijn kindertijd, zijn entrée op het toneel en zijn relatie met Molière in wiens gezelschap hij enkele jaren werkte, tot diens dood in 1673. Veel erin is fictie. Op heel wat plaatsen in de roman laat De Vries zijn fantasie de vrije loop en vult hij Barons voor het grootste deel uit het zeventiende-eeuwse materiaal natuurlijk niet te reconstrueren leven met gebeurtenissen, ervaringen en avonturen van eigen vinding. Dat is niet alleen zijn volste recht; het is, zou men bijna zeggen, ook zijn plicht en hij heeft aan deze plicht op een hoogst onderhoudende manier voldaan. Als verteller viert Theun de Vries hier ware triomfen. Steden, gebouwen, paleizen, landschappen, tuinen, situaties, evenementen, wonderlijke personages, uiterst gevarieerde en aangenaam beschreven erotische relaties, ze trekken in een bonte stoet aan ons voorbij. De Vries toont in de vele door hem bedachte scènes het kind, de jongen, de efebe die Baron was, uitverkoren door een zeldzame schoonheid en begaafdheid, zich al vroeg bewust van zijn uitzonderlijkheid, op een nauwelijks als arrogant te kwalificeren manier ijdel, op een bijna naïef te noemen manier frivool en libertijns, een levenskunstenaar die het aan zijn buitengewone natuur te danken heeft dat hem de mogelijkheid tot de meest diverse ervaringen en het meest diverse genot gegeven wordt. Een picareske roman is dit echter allerminst. De individualiteit van Baron en zijn daaruit voortkomende levenslot worden immers bepaald door zijn totale overgave aan en toewijding tot de meester die hij nog als hij oud is, 76 jaar, in de proloog van zijn boek met hartstocht gedenkt: Molière, dan al meer dan een halve eeuw dood.

Baron werd volgens dit verhaal (dat overigens niet geheel schijnt vast te staan) in het begin van 1666, toen hij twaalf jaar was, in Molières theater en in zijn huis opgenomen. Molière behandelde hem als zijn zoon. In 1667 echter liep Baron bij hem weg en hij doolde drie jaar lang in een reizend toneelgezelschap door het Zuiden van Frankrijk. Maar in 1670 riep Molière hem door middel van een koninklijke lettre-de-cachet naar Parijs terug en tot Molières dood in 1673 was hij een van de sterren in de schouwburg bij het Palais Royal die de meester sinds 1661 bespeelde.

Kort na Molières dood verliet Baron het gezelschap dat diens weduwe nu bestuurde. Hij werd opgenomen in het concurrerende gezelschap in de even ten

noorden van het tegenwoordige Centre Pompidou gelegen schouwburg *Hôtel de Bourgogne* waar Jean Racine zijn tragedies liet opvoeren. Hij schitterde er in grote rollen. Hij behoorde tot hen die in 1677 Racines laatste tragedie, de *Phèdre*, voor het eerst speelden. Hoe zou hij hebben gereageerd op Racines besluit van dat jaar de treurspelschrijverij eraan te geven en als koninklijke geschiedschrijver een goed betaald hovelingenbestaan te gaan voeren? Racine was toen 38 jaar. Zelf legde Baron er in 1691 het bijltje bij neer. Hij vroeg en kreeg ontslag. Hij

was toen zo oud als Racine in 1677 was, 38 jaar en een van de meest bejubelde acteurs die Parijs kende. Maar in 1720, toen hij 67 was, keerde Baron op de planken terug en in zijn laatste negen jaren speelde hij opnieuw met vaak veel succes in talloze rollen en gedaanten tot zijn stem het in september 1729, vlak voor zijn zesenzeventigste verjaardag, begaf. In december 1729 stierf hij.

Onderdrukking en verzet

Er is over het toneel en de toneelspelers in het zeventiende-eeuwse Frankrijk veel studie gemaakt. Theun de Vries heeft al dit materiaal met de grootst mogelijke toewijding gelezen en gebruikt. Zijn roman is op veel solide informatie gebouwd. Maar dank zij het feit dat dit een roman is en geen geschiedwerk, had Theun de Vries meer gelegenheid dan de gewone geschiedschrijver om een zeer persoonlijke interpretatie van deze man en deze tijd te geven. Hij heeft van deze vrijheid op een prachtige manier geprofiteerd en een beeld van het Frankrijk dier jaren geschilderd dat de lezer imponeert, ontroert en soms met verontwaardiging over de wantoestanden vervult. Het milieu van het toneel, het hof, de ellende van het lagere volk en vooral de boeren, bepaalde aspecten van de intellectuele discussie, in panorama na panorama vindt men deze dingen beschreven en vertoond.

Op 's schrijvers 80e verjaardag, 26 april 1987, verschijnt de roman ***Baron*** *en organiseert uitgeverij Querido een omvangrijk feest. Het aansnijden van de feesttaart*
(Audio foto)

Kunstig mengt De Vries historisch vaststaande feitelijkheid met eigen inventie en scherpt hij streek na streek het beeld aan dat hij voorstelt: de decadentie, frivoliteit, despotie van het absolutistische stelsel, de fundamentele ernst van de artistieke produktie uit dit hoogtij van de Franse cultuur, een artistieke produktie die wordt geïnspireerd door afkeer van, protest, ja zelfs rebellie tegen de vorst. De politieke macht is lichtzinnig en wreed. De literatuur, het toneel, ook de comedie, en de toneelspelers zijn er als het ware van nature tegen gekant en zij verwoorden en verbeelden de oppositie tegen het stelsel. Al zijn zij gegeven de omstandigheden afhankelijk van het systeem, zij vertegenwoordigen het in het geheel niet maar zoeken er op hun manier en met hun middelen een plaats in te verwerven die hun enige vrijheid laat. Zoals in al de boeken van Theun de Vries vormt ook hier het thema van onderdrukking en verzet het dragende motief.

Het is, ik herhaal het, De Vries' volste recht om de situatie zo te zien. Het was zijn plicht als schrijver zijn visie zo weer te geven dat zijn lezer haar plausibel vindt. Hij is daar, dunkt me, zeker in geslaagd. Het is een samenhangende interpretatie die hij geeft en

zij wordt in het met zoveel intensiteit vertelde verhaal overtuigend verbeeld. Het is dan ook niet om kritiek uit te oefenen en zeker niet om De Vries te corrigeren dat ik me veroorloof op bepaalde elementen even in te gaan, zonder pretentie, zuiver en alleen als een naïeve lezer die volkomen bereid is zich door dit proza te laten meevoeren maar zo nu en dan even van zijn lectuur opkijkt en een enkel ding nog eens in een ander werk naslaat.

Zoals gezegd, Baron zelf wordt als auteur van het boek beschouwd. Wanneer en waarom schreef hij het? Dat staat in Barons eigen proloog die slechts drie bladzijden telt. Deze proloog dateert blijkbaar uit 1729. De aanleiding tot Barons besluit om een autobiografie te gaan maken waarin hij Molière eren en danken kan, was een affront dat hij zo juist had ondergaan. Hij is 76 jaar. Hij speelt Britannicus, de vijfentwintigjarige held van Racines drama. In dit stuk, suggereert Baron, wordt de despotie aangeklaagd. Britannicus, schrijft hij, is de jonge reine krijgsheld vol zielskracht die er tegen in opstand komt. Wie kan Racines verzen beter spreken dan ik, Baron? Wie voelt grotere weerzin tegen de verdorvenheid van de despotie? Baron noemt in deze proloog Lodewijk XIV 'de grootste aller monarchen (...) die alles heeft verknoeid en verziekt, de staat, de financiën, het leger, zijn eigen familie, de faam van Frankrijk in deze wereld, deze koninklijke Tartuffe, deze walgelijke christensultan die het volk in stad en land heeft laten verrekken in honger en vuil, deze godsdienstige massamoordenaar die zich door de Jezuïeten heeft laten ophitsen om de nijversten van de natie uit te roeien...' Welnu, deze zesenzeventigjarige Baron, astmatisch, met het verzakte lichaam van een oude man, wordt door het publiek in zijn rol van Britannicus uitgelachen en al brengt hij het door een krachtige donderspeech tot zwijgen en luisteren, de belediging is onduldbaar en de wond onheelbaar. Slechts de gedachte aan de leermeester van zijn jeugd, Molière, bij wie hij zeven jaar heeft gewerkt, kan zijn woede en wraaklust matigen en het boek begint: Barons eigen beschrijving van zijn eerste twintig jaren, van zijn geboorte in 1653 tot Molières dood in 1673.

literatuur en geschiedenis

De proloog telt, zoals gezegd, slechts drie bladzijden. Er staan in deze forse, gespierde tekst enkele mededelingen die de lezer van nu, wanneer hij ze toetst aan enige literatuur over Barons leven, als opmerkelijk ervaart. Zijn ze door De Vries bewust ingevoerd en dus bedoeld om de aard van de fictieve schrijver, Baron, al direct te tonen? Ik noem enkele details. Baron zegt dat hij zesenzeventig was toen hij de vernedering onderging en zijn boek begon te schrijven. Dit is waar en niet waar. Het is een aangename puzzel. Indien Baron namelijk eigenlijk Theun de Vries is, ja, dan was de auteur zesenzeventig op het moment dat hij aanving zijn verhaal te schrijven. Theun de Vries zelf immers vertelt dat hij in 1983 met het boek begon en wij vieren in 1987 zijn tachtigste verjaardag. De rekensom klopt prachtig. Maar indien Baron Baron is, dan kan het niet. Baron werd in oktober 1729 zesenzeventig jaar en was al een maand tevoren door ziekte gedwongen om zijn werk op te geven. Hij stierf bovendien in december en het is niet waarschijnlijk dat hij in nog geen drie maanden een boek kon maken waar Theun de Vries drie jaar voor nodig had. Het is dan ook waarschijnlijker dat hij in de zomer van 1728, vierenzeventig jaar oud, werd bespot toen hij Britannicus speelde.

Hij zegt overigens dat Britannicus in Racines drama vijfentwintig jaar is. Dat is niet juist. De historische Britannicus was veertien jaar toen hij door Nero werd

vermoord. Racine erkende in het voorwoord bij de editie van het stuk in 1670 dat hij de leeftijd van de jongen wat had verhoogd: hij gaf hem zeventien jaren. En hij schilderde hem inderdaad als een adolescent, een adolescent vol gevoel, liefde, oprechtheid, naïveteit, om Racines voorwoord te citeren, die zoals Aristoteles dat van een tragische persoon verlangde, niet volmaakt was. Stelde Racine hem werkelijk voor als een jonge krijgsheld die tegen de despotie in opstand komt, zoals Baron beweert? Is hij niet eerder een slachtoffer dat in Nero's val loopt, een goedgelovige, zeer jonge man die hulpeloos stierf, nogal passief, weerloos, ‘sans aucune force intellectuele et morale’, zoals Lucien Goldmann het zag? Maar goed, over de leeftijd van Britannicus valt weinig te twisten, over de interpretatie van de tragedie natuurlijk wel.

Er valt echter weer niet te twisten over Barons curieuze telling van de jaren die hij bij Molière doorbracht. In het boek dat op de proloog volgt, beschrijft hij zelf hoe hij in 1666, als twaalfjarige, in Molières gezelschap wordt

opgenomen maar al in 1667 wegloopt en met een reizend gezelschap door Zuid-Frankrijk trekt tot hij in 1670 door Molière naar Parijs wordt teruggeroepen waar hij tot 1673 bij hem werkt. Hij werkte dus niet zeven jaren met Molière maar vier of hoogstens vier-en-eenhalf.

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

De schrijver van ***Baron*** *op tachtigjarige leeftijd*
(Foto: Klaas Koppel

Laten we ons een ogenblik verdiepen in een andere episode uit het boek. Baron vertelt met veel plezier en humor hoe hij als kleine jongen werd opgenomen in de toneelgroep van Raisin die te Parijs een kindertheater exploiteerde. Hij vertelt vervolgens hoe de vrouw van Raisin, na de dood van haar man, het bedrijf voortzette maar tot diepe spijt van de Parijse jongen Baron in 1665 naar de provincie uitweek: naar Troyes, staat er in het boek, naar Rouen, staat er in de bronnen die wij bezitten. We mogen er Baron of Theun de Vries dankbaar voor zijn dat hij Troyes heeft gekozen: hij beschrijft de stad met elegantie en velerlei fraai verwoorde details zodat de lezer haar in haar zeventiende-eeuwse provinciale charme en verveling voor ogen schijnt te krijgen.

Er gebeurden daar met het gezelschap van de weduwe Raisin overigens onaangename dingen. Haar veertienjarige dochter die belangrijke rollen vervulde, werd verliefd op een volwassen getrouwde man en speelde niet meer mee, wat een gevoelig verlies betekende. Wie was deze man? Het was, vertelt Baron, ‘een klerk van het stedelijke parlement’. Mogen we hem geloven? Ik denk van niet, want er is in Troyes nooit een parlement geweest. Rouen had een parlement, Troyes niet.

Uit dit soort kleine oneffenheden zal men niet meer mogen concluderen dan dat Barons geheugen niet overal geheel betrouwbaar blikt te zijn en dat hij zijn neiging tot overdrijving of zelfs snoeverij soms niet kan onderdrukken.

Het gevecht met de draak

Hoe zullen wij, zijn lezers, zijn pretentie dat hij zijn kunst tegen de despotie richtte, waarderen? Dat is geen eenvoudige kwestie. Baron beweert in zijn verhaal dat hij het hofleven waarmee hij reeds als een zeer jonge komediant in aanraking kwam, van het begin af aan met tegenzin en afkeer gadesloeg al bestudeerde hij het kennelijk met de grootste nauwkeurigheid. Hij beschrijft het immers in meeslepend proza. Maar hij voelde er zich een vreemdeling, een buitenstaander en, onduldbare sensatie, een ondergeschikte, een lid van de lagere standen. Hij kent de rituelen ervan, zoals hij de rituelen van de kerkdienst kent. Ze zijn voor hem echter nooit meer dan een kijkspel, een poppenkast, esthetisch misschien indrukwekkend maar wat hun zin en functie betreft niets dan schijn, frase, façade waarachter totale lichtzinnigheid, verdorvenheid en zedeloosheid liggen.

Nu werden de zeden van Baron zelf bepaald ook niet beheerst door de normen van het burgerlijke fatsoen - hij schetst zichzelf als een onuitputtelijke minnaar - maar, laat hij zien, in zijn leven vormde de kunst een ordenend en principieel alles dominerend beginsel dat in het hofleven en zelfs in het bestaan van hoge staatsambtenaren, militairen en de koninklijke familie geen equivalent had.

Kort voor diens dood had Molière een openhartig gesprek met Baron waarin hij zich beklaagde over de nauwe limieten waarin het koninklijke stelsel hem en zijn

vrienden, Boileau, La Fontaine, bond. Wij zouden opposanten moeten zijn, zei Molière, wij zouden ‘de onrechtvaardigheid die het mensdom teistert

van de daken' behoren te schreeuwen maar wij komen niet verder dan spot, satire, fabel-dichten. 'Onze handen en ziel' zijn behekst, zei hij, 'wij kunnen niet zijn wie we zijn.' Toen Baron hem troostte en toonde dat hij in zijn *Précieuses*, zijn *Tartuffe*, zijn *Mensenhater* toch een kritiek hda geleverd waarmee hij de redelijken, de besten onder het publiek had gesteund in hun sympathie voor een maatschappij waarin misdadige domheid niet meer zou regeren, antwoordde hij: zeker, zeker, maar 'ik heb de draak niet kunnen verslaan (...) De draak leeft en wij krijgen van hem geen rust.'

Eens echter, verklaarde Molière, zul jij, Baron, gaan waar ik niet kon gaan en je van Lodewijk XIV losmaken en je zult waar maken waar ik ben blijven steken. Ging Baron inderdaad verder? Hij wanhoopt soms in zijn boek. Als hooligans in de vroege jaren zeventig in Parijs rellen schoppen dan erkent hij dat de diepste oorzaak daarvan het perverse regeringsstelsel is, maar hij ziet tegelijkertijd dat zulke losbandigheid geen remedie tegen de despotie is. En wat vond Molière van zijn grote rivaal, Racine? In 1673 zei hij tegen Baron: hij spreekt slechts één waarheid. Alleen waar het de roerselen van de menselijke ziel betreft, liegt hij niet. Hij lijdt als wij allemaal aan het euvel van het regime. Daarom spreekt de dichter alleen nog de waarheid over de menselijke ziel. Ten slotte, wanneer Baron zich in het gezelschap van het *Hôtel de Bourgogne* laat opnemen, stelt hij dat voor als een uitdaging aan Lodewijk XIV die, meende hij, in 1673 Molière had verstoten. Nu zal hij, Baron, Molières handschoen opnemen en met zijn kunst Parijs veroveren - een lang en hardnekkig tweegevecht met de despoot ver weg in zijn paleis achter de donkere bosgordels van Courbevoie, tussen zijn kruiperige slaven en slavinnen.

Glorieus kunstenaarschap

Dit is de voorstelling die Baron geeft. Moeten wij hem geloven? Natuurlijk, hij snoeft en overdrijft, maar dat komt uit gezonde kunstenaarshoogmoed voort en het verhindert niet dat wij hem ernstig nemen. Maar wanneer wij dat doen, hoe reageren wij dan op zijn zelfportret? Ik weet het niet goed. Voorzover mij bekend - maar ongetwijfeld is aan Theun de Vries veel meer bekend en ik heb geen enkele moeite om voor zijn autoriteit te buigen -, voorzover mij bekend bestaat er geen zeventiende-eeuws materiaal waarin voor deze visie bevestiging is te vinden. Integendeel. Als Baron in 1691 om geheel onbekende redenen met zijn publieke optreden als acteur ophoudt, schijnt Lodewijk XIV dat te betreuren en in elk geval geeft hij hem een jaargeld van duizend francs dat in 1697 tot vijftienhonderd francs wordt verhoogd. Baron zelf heeft bovendien een aantal toneelstukken geschreven die niet zonder succes werden opgevoerd. Voorzover ik weet, is daarin geen rebelse toon te horen. Het zijn, als ik me niet vergis, weinig fijnzinnige zedencomedies zonder zichtbare boodschap. Voorlopig neem ik aan dat Theun de Vries het volle recht op vrije vinding dat hij bezat, heeft gebruikt om zijn eigen visie op glorieus kunstenaarschap in een absolutistisch geregeerd land tot uitdrukking te brengen.

De positie van dit kunstenaarschap was in deze jaren uiterst precair. Het was immers, zoveel is zeker, juist aan het absolutistische stelsel zelf te danken dat het peil en het prestige van het toneel in Parijs zo indrukwekkend werden verhoogd en vergroot. Kardinaal Richelieu, zijn opvolger als eerste-minister, Kardinaal Mazarin, en ten slotte vooral ook Lodewijk XIV hadden grote belangstelling voor het toneel en zij bewaakten en steunden het met veel zorg en zeer veel subsidies. Het was een parel aan de vorstelijke kroon. Met wat een verve en beschrijvingskunst wordt

dat door Baron zelf in zijn verhaal verteld! Betekent dit nu dat juist dit toneel toen in het geheel niet kon dienen tot de rebelsheid waarvan Baron zei blijk te willen geven? Ik weet het niet. Misschien krijgen we in nieuwe delen een vervolg op Barons autobiografie: er wachten nog 56 zeer raadselachtige jaren op beschrijving.

Ik denk het echter niet. Theun de Vries, de rusteloze reiziger, zal zich nu waarschijnlijk aan een heel ander onderwerp gaan wijden en dat is goed. Wij volgen hem met dankbaarheid en spanning op zijn zwerftochten door de wereldgeschiedenis. Wij wensen hem vele goede en vruchtbare jaren en nemen met ontzag zijn Baron ter hand, een meesterlijk boek, prachtig gedocumenteerd, hoogst verrassend in zijn vrije vinding en zeer persoonlijk.

Eindnoten:

* Ter gelegenheid van Theun de Vries' tachtigste verjaardag en de verschijning van zijn roman *Baron* hield E.H. Kossmann een lofrede die hier in enigszins bewerkte vorm is afgedrukt

E.H. Kossmann
Theun de Vries en de geschiedenis*

Wanneer een belangrijk literator het aanbod van een eredoctoraat aanvaardt, dan weet ik niet wie meer geëerd wordt: de universiteit die zijn naam in haar annalen kan inschrijven of de letterkundige die bereid is zo'n blijk van hoogachting in ontvangst te nemen. Maar indien ik hier twijfel over voel, zekerheid heb ik met betrekking tot het onderdeel van de hele procedure waar we nu mee bezig zijn: toen het College van Dekanen mij aanwees als uw promotor, geachte heer De Vries, beschouwde ik dat als een voorrecht en het is een vreugde voor mij om namens de Universiteit van Groningen deze functie te vervullen. De formule waarmee in de bul de reden wordt gegeven waarom de Universiteit u dit doctoraat verleent, luidt in het Nederlands: ‘omdat u in een groot literair oeuvre de wetenschap der geschiedenis deskundig en integer hebt gediend.’ Deze formule verklaart waarom het College van Dekanen een historicus als promotor heeft aangewezen en niet een specialist in de literaire wetenschappen. Maar natuurlijk betekent de formule noch dat de Universiteit geen waardering heeft voor uw literaire werk, noch dat zij meent u bij het gilde van de historici te mogen inlijven. De verdienste die zij eren wil, is juist het feit dat u erin bent geslaagd van literatuur geschiedenis en van geschiedenis literatuur te maken. Uw werk is dat van een letterkundig kunstenaar. Verreweg het grootste deel ervan echter is een deskundige en integere verbeelding van historisch materiaal, door u gebruikt en beschreven op een manier die geen historicus u kan na doen. Het is om deze combinatie van talent en kennis, om de vermenging van het artistieke en het historisch-wetenschappelijke dat wij vandaag het grote genoegen hebben u te mogen eren.

Het oeuvre dat u in een lang leven en in een continue inspanning hebt geschapen, is van een verbijsterende rijkdom. U voert uw lezer van het oude Ur naar Friesland, van Frankrijk naar Spanje, van de prehistorie naar de Tweede Wereldoorlog. Wel mag u met Karel van de Woestijne zeggen: ‘'k Ben hier geweest, - 'k ben daar geweest’; of met *Des Knaben Wunderhorn*: ‘Bald gras' ich am Neckar, bald gras' ich am Rhein.’ Wat heeft u, nu al een halve eeuw, voortgedreven door zoveel tijden, zoveel belevenissen, zoveel scènes, wat dwong u zich te verdiepen in zoveel mensen, zoveel conflicten, overwinningen, nederlagen, wat gaf u de moed en de energie te zoeken naar kennis van en inzicht in steeds weer andere situaties - uw heidense voorvaderen in Friesland, het oude Mesopotamië, Guadeloupe op het einde van de 18e eeuw, de revoluties van 1848, de Opstand der Nederlanden, het verzet van 1940-45, het stervensuur van Karel V, het Parijs van Guy de Maupassant en uw geliefde 17de-eeuwse Nederland met Rembrandt en Spinoza (ik doe maar een greep uit de schatten die u bijeen hebt gebracht)?

Het zou van mijn kant een ongehoorde arrogantie zijn als ik nu zou gaan proberen op deze vragen een antwoord te geven. Natuurlijk zijn er critici geweest die dat wel hebben geprobeerd en natuurlijk zullen er geleerden komen die dat eveneens zullen doen. Indien u een Amerikaan was dan zou uw oeuvre nu al het jachtterrein van dissertatieschrijvers zijn geworden. Gelukkig echter schrijft u in het Nederlands en hebt u tot nu toe uw werk nog niet in een universitaire dissertatiefabriek zien recyclen, maar op den duur gaat het er zonder twijfel toch aan. Hoe dat nu ook zij: op dit moment is het ongepast en onnodig. Misschien mag ik iets anders doen. Ik stel voor uw werk te bewonderen omdat het er, dank zij zijn literaire kwaliteit, vaak in slaagt twee scholen van geschiedschrijving te synthetiseren, de scholen die ik voor het gemak en zonder al teveel wetenschappelijke scrupules aanduid als die van het

historicisme en die van het historisme. De nuances laat ik aan de dissertatieschrijvers van de toekomst over.

Intellectueel instrument

U beschouwt sinds lange tijd de historicistische filosofie van het marxisme als het beste middel om het verleden en heden te begrijpen en ook uw positie in de politieke werkelkij - heid van nu te bepalen. Uw marxisme is een intellectueel instrument dat u meestal soepel hanteert. Het is geen dogma; het is evenmin een geloof. Het geeft u de mogelijkheid het sociale leven zo te interpreteren, er zo'n zin en betekenis aan te geven, het is zo te ordenen dat u het beschrijven kunt. Natuurlijk, dat is

niet alles. Gedurende lange jaren hebt u zich politiek gebonden gevoeld en hebt u de zaak van het marxisme als politieke stroming actief willen bevorderen. Bovendien, voor ieder die uw werk kent, is het duidelijk dat in uw optie voor het marxisme steeds een sterk gevoelselement heeft meegespeeld: verontwaardiging over de manier waarop in zoveel tijden, vooral uiteraard in de periode van het 19de-eeuwse industriële kapitalisme, zeer grote groepen mensen hebben moeten werken, leven en sterven, compassie met de onderdrukten, geestdrift voor hun pogingen tot verzet, tot opstand, ten slotte tot revolutie. Dit alles geeft aan uw marxistische filosofie een grotere inhoud dan alleen die van een intellectueel stelsel; indien zij geen geloof voor u is en geen dogma, dan toch zonder twijfel een bron van inspiratie en - heel belangrijk, denk ik - een kader dat u niet alleen in staat stelt de werkelijkheid te begrijpen maar dat u ook de middelen biedt om aan uw gevoelens van woede, deernis en hoop een rationele vorm te geven en aan het werk waarin u deze gevoelens tot uitdrukking brengt, een ideële, sociale zin.

Theun de Vries; 1979, erepromotie aan de universiteit van Groningen

Ik weet dat er vele marxismen mogelijk zijn en dat niet alle marxismen per definitie gelijk zijn in hun hypotheses over de loop van de geschiedenis. Toch is het niet onjuist om aan te nemen dat een marxistische opvatting over de geschiedenis een veronderstelling inhoudt over de min of meer gedetermineerde ontwikkeling van ons menselijk verleden. Iemand die geen min of meer gedetermineerde ontwikkeling meent waar te nemen, kan zich, denk ik, toch moeilijk trouw voelen aan de geest van Marx. Ook al reduceert men de mate van historische gedetermineerdheid tot een minimum, iets van gedetermineerdheid zal men als marxist moeten aanvaarden. Maar natuurlijk niet slechts een gedetermineerdheid *an sich*. Het gaat om het intellectuele inzicht dat de geschiedenis naar een doel leidt, naar de emancipatie van steeds grotere groepen van de bevolking. Zo krijgt elke periode in de geschiedenis een plaats in de totaliteit van het historische gebeuren die als een etappe - soms een stap vooruit, soms achteruit - in dat ingewikkelde proces kan worden begrepen. Uw trilogie over 1848 eindigt met deze gedachte. Op oudejaarsnacht 1848 laat u Marx door de sneeuw in Keulen lopen en peinzen over de zin van de revolutionaire mislukkingen van dat jaar en u laat hem denken dat er geen levend element in de wereld der mensen bestaat of het is voorbestemd zich, tegendeel na tegendeel overwinnend, te bevrijden.

Uw marxistische opvattingen hebben in sommige delen van uw werk duidelijk effect gehad op uw tekening van bepaalde groepen der bevolking. De opstandige volksmassa's vervullen in uw boeken een positieve rol en u schildert hen met veel liefde; de burgerij uit de 19de eeuw echter schildert u in zeer zwarte kleur als een inhalige materialistische klasse die zichzelf heeft gedegradeerd tot de rol van uitbuiter. Het is duidelijk dat zulke generaliserende tekeningen van hele groepen der bevolking samenhangen met uw historicistische uitgangspunten.

Historisme

Naast en misschien tegenover het historicisme staat wat het historisme wordt genoemd, dat is die traditie in de geschiedwetenschap die haar bekendste vertegenwoordiger vindt in de Duitse auteur Leopold Ranke. Als wetenschapsopvatting is het historisme pas in de Romantiek tot volle groei gekomen en het

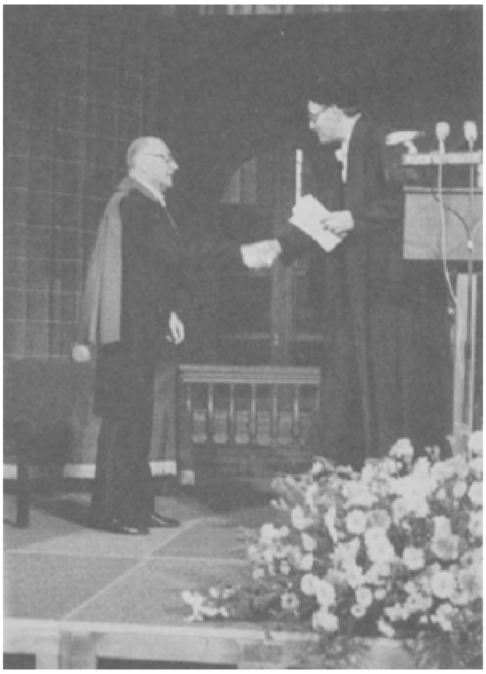
heeft iets romantisch behouden. In het politieke heeft het de neiging enigszins conservatief te zijn; in zijn stijl is het vaak wat esthetiserend; in zijn oordelen is het vrij zacht en soms week. Het is idealistisch; het leunt aan tegen een zekere religiositeit; het is weinig strijdbaar. Voor een historist is de geschiedenis een opeenvolging van periodes die elk gekenmerkt worden door een bepaald complex van opvattingen eigen aan die tijd en slechts vanuit de waarden van die tijd zelf te begrijpen. De historicus, zegt de historist, moet geen rechter spelen; hij mag het verleden niet beoordelen op grond van zijn eigen normen of op grond van normen die hij als eeuwig beschouwt. Dat, zegt de romantische historist, had de Verlichting wel gedaan.

De Verlichting had gemeend dat zij in staat was om de kwaliteit van het verleden te toetsen aan haar kennis van het rationele natuurrecht. Zij had geoordeeld en veroordeeld, want een tijd uit het verleden die de individuen de grondrechten van mens en burger en de natuurlijke vrijheden niet gunde, was volgens haar een slechte tijd geweest, beheerst door verachtelijke mensen. Hiertegen nu kwam de romantische historist in verzet. Op deze manier, zei hij, plaatst de geschiedschrijver zich in feite boven de geschiedenis. Dat moet hij niet doen. Hij moet begrijpen, verstaan, meevoelen wat in het verleden gedacht, ondervonden en gedaan is. Hij moet zich kunnen verplaatsen in voorbij leven en dat mee kunnen leven, het slechte, het goede, het indifferente, het mooie en het lelijke, zonder dat te prijzen of te laken. Het verleden moet weer levend worden en de lezer moet het in de boeken aantreffen zoals het geweest is.

Zoiets kan men op allerlei wijzen proberen te bereiken. Het kon zoals Ranke zelf het wilde toen hij in het verleden speurde naar ‘schöpferische Kräfte’ of ‘moralische Energien’ en bij zichzelf door noeste studie ‘ein Mitgefiihl ihres Daseins’ trachtte op te wekken, en toen hij in zijn werken - hij schreef een even gigantisch oeuvre als Theun de Vries - ‘wünschte mein Selbst gleichsam auszulösen und nur die Dinge reden, die machtigen Kräfte erscheinen zu lassen...’

Maar het kon ook anders. Historistisch is de liefde voor het schilderachtige in het verleden en voor de kleur, de couleur locale. De uiterst gedetailleerde en bestudeerde schildering van scènes uit de geschiedenis, met pen of kwast, een schildering die met volmaakte precisie tot in de vorm van een vaandel, de kleur van een jasknoop, de pluim op een helm, verantwoord moet zijn, kwam voort uit de romantische behoefte het verleden in al zijn bontheid en schittering te doen herleven en te visualiseren. Dit historisme wordt in al zijn ambities en verschijningsvormen gekenmerkt door zijn esthetische en morele genoegen in het individuele. Het historisme tracht de geschiedenis te begrijpen als een gigantisch geheel van individualiteiten. De historist wil niet generaliseren maar individualiseren. Voor hem rijzen uit het verleden tastbare, concrete individualiteiten op waarvan hij de uniekheid moet proberen te verstaan - personen, volkeren, staten, hele perioden. Terwijl de historicist dus probeert te generaliseren, legt de historist er zich op toe te individualiseren.

Terwijl de historicist van elk voorbij leven de plaats zoekt in een voorbestemd voortgaan van de ontwikkeling, probeert de historist het na te voelen en na te schetsen om zichzelfs wil en het uit de tijd te lichten zodat hij het zijn lezers als een uniek en onherhaalbaar verschijnsel kan tonen.



Theun de Vries en E.H. Kossmann bij de erepromotie; Groningen, 13 juni 1979

Tastbaar, hoorhaar, zichtbaar

Er is in uw werk, geachte heer De Vries, een grote dosis historisme. De rijkdom aan zeer nauwkeurige details is enorm. U beschrijft met uiterste precisie een stad, een kamer, een landschap uit het verleden; u wekt in de beste traditie van de historische roman het verleden in al zijn schilderachtigheid voor de lezer op; u hebt kennelijk een onuitputtelijk genoegen in de analyse van concrete dingen zoals muren, bomen of kledingstukken, van een haardracht, van een wapen of van een meubilair. Als u over het beleg van Haarlem vertelt dan voert u uw lezer langs de straten zodat hij de aanleg ervan leert kennen en van de vestingswerken. Als u de grote gebeurtenissen van 1848 in Parijs beschrijft dan ontwerpt u een beeld van de volkswijken dat in zijn sensuele plasticiteit doet denken aan de schilderingen van het Parijs van een halve eeuw later die Jules Romains gaf. Als u Friedrich Engels in januari 1848 laat terugdenken aan zijn ontdekkingsreizen door de krottenbuurten van Manchester die hij een paar jaar tevoren onder leiding van Mary Burns had ondernomen, dan staan de muren en de gangen de lezer scherp voor ogen en ruikt hij de ellendige geur van die armoede - zoals hij de tropen ruikt in uw boek over Guadeloupe. Aan geen werkelijkheid uit het verleden bent u haastig voorbijgegaan. Zij is - of het nu om hutten gaat of paleizen, om landschappen of tempels, om fabrieken of luxe hotels - concreet in uw oeuvre aanwezig in al haar onmiddellijke, tastbare, hoorbare, zichtbare individualiteit.

Maar, dunkt me, niet alleen hierin toont zich uw historisme. Ik zei daarnet dat uw tekening van bepaalde groepen uit de bevolking duidelijk in overeenstemming is met oordelen uit de marxistische filosofie. Uw beschrijving van de 19de-eeuwse bourgeoisie of van de laat- 18de-eeuwse planters - ik noem maar wat - toont geen spoor van historisme; daarin treedt u op als historicist en generaliseert u met krachtige nadruk. Licht u uit de groepen of klassen echter een individuele persoon om hem of haar iets te laten doen, dan hebt u toch de neiging deze persoon als een individualiteit te schetsen en zich in hem in te leven zodat u hem kunt opbouwen vanuit zijn eigen ideeën (hoe verkeerd u die dan ook moge vinden). Ik denk niet alleen aan het portret van Guizot in februari 1848 of aan dat van Nicolaas I, maar ook aan uw Buddenbrooks over Harlinggen, als ik me zo mag uitdrukken, uw *Anna Casparii of het Heimwee* waarin de ondergang van het kleinsteedse patriciaat als onafwendbaar sociaal verschijnsel wordt geanalyseerd maar niet zonder sympathie met de slachtoffers, ja, ik zou bijna zeggen, met empathie wordt beschreven. 0 zeker, ik weet dat u ook niet aarzelt regelrechte schurken op te voeren; slavenhandelaren, politiemannen, alle mogelijke militairen worden door u soms met zo'n woede beschreven dat ik het niet zou wagen in zulke passages ook maar een spoor van historisme te ontdekken. Ik weet ook dat u in uw boeken met betrekking tot hen die u vereert, geen historistische esthetiek en nuancerende invoeling duldt en ik wil dan ook niet meer zeggen dan dat er in uw oeuvre een *element* van historisme ligt en, naar ik meen, een belangrijk element.

Historicisme tegen historisme - het zijn pedante en wat hulpeloze termen waarmee wij proberen iets te omschrijven wat eigenlijk moeilijk te omschrijven valt. Ik heb ze hier gebruikt om aan te duiden dat uw lezer, ook als hij zichzelf als vakhistoricus presenteert, in uw werk geen scherpe tegenstelling tussen deze twee grote stijlen van geschiedschrijving waarneemt. Uw historicisme doordringt uw geschiedopvatting en uw levenshouding; het geeft, meen ik, richting aan uw scheppigskracht doordat het u de zekerheid biedt van een betere toekomst. Uw historisme, op zijn beurt, verschaft u een enorm visueel en sensueel genot zodat uw beschrijvend proza

lyrische intensiteit krijt, rijk en plastisch wordt en dingen zowel als mensen in al hun concrete uniciteit probeert te vatten. Uw weergaloze kennis van de geschiedenis hebt u gebruikt voor een groot literair werk waarin u wat schijnbaar tegengesteld is, souverein beheerst. Daarvoor dienen uw lezers u dankbaar te zijn en daarom bieden wij u de beste erkenning aan die een universiteit te vergeven heeft: een doctoraat.

Eindnoten:

* Dit jaar is het tien jaar geleden dat Theun de Vries het eredoctoraat in de Letteren aan de Universiteit van Groningen ontving. Deze tekst is de lofrede die bij die gelegenheid werd uitgesproken door zijn promotor, prof. dr. E.H. Kossmann.

Sandra de Vries
De kracht van Winnie de Poeh

Ik werd geboren in Amsterdam, waar mijn ouders in 1937 naar toe waren verhuisd. Tot hun opluchting, want Sneek, waar zij tot dan toe woonden, was voor beiden te beklemmend. Mijn geboorte vond plaats op 25 oktober 1946, na de Tweede Wereldoorlog dus. Voor mijn bestaan is die oorlog van essentieel belang geweest, al klinkt dat paradoxaal. Een definitieve verwijdering tussen mijn ouders werd er door verijdeld. Ik ben daarom niet alleen het produkt van de optimistische kijk op het leven die na de oorlog opbloeide, maar ook van de hereniging van mijn ouders. Een foto uit 1945 belichaamt voor mij hun ‘tweede leven’ samen en luidt tevens de periode in die ik van dichtbij heb meegemaakt.

Mijn ouders in 1946, vlak na de bevrijding

Aanvankelijk woonden wij aan de Kloveniers-burgwal, maar al gauw verhuisden we naar een groot, statig, maar vervallen bovenhuis aan de Raamgracht, met zicht op de Zuidertoren. Daar heb ik zowel mijn lagere als een groot deel van mijn middelbare schooltijd gewoond. Toen ik vijf jaar was, gins mijn broer René (geboren in 1934) het huis uit. Ik ben dus eigenlijk als enig kind opgegroeid.

Mijn ouders hadden het niet breed. Dat realiseerde ik me later pas, want indertijd heb ik daar niets van gemerkt. Ondanks zijn vervallen staat was ons huis uiterst karakteristiek. Juist doordat het verwaarloosd was, konden mijn vader en mijn broer het zich permitteren om in de gang een grote wandschildering van onze honden te maken. Later kwam daar nog een zwartwitte krijttekening bij, bovenaan de trap die van de voorkeur naar ons bovenhuis leidde. Als ik me niet vergis waren daarop religieuze figuurtjes te zien die aan touwen van kerkklokken bengelden. Het spijt mij nog altijd dat deze tekeningen nooit gefotografeerd zijn. Zij gingen verloren in 1966, toen ons huis verbouwd werd als onderkomen voor de A.V.S.V. (Amsterdamse Vrouwelijke Studenten Vereniging) en wij naar de Egelantiers-gracht in de Jordaan verhuisden (waar we uitkeken op de Westertoren).

Toen ik nog niet naar school hoefde, studeerde mijn moeder medicijnen. Soms gingen wij naar het Vondelpark, waar zij ging zitten werken, terwijl ik de plaatjes uit haar anatomieboeken natekende. Ze heeft haar studie helaas nooit afgemaakt, maar ging in plaats

daarvan werken zodra ik de schoolleeftijd had bereikt. Achtereenvolgens was zij als fysiotherapeute verbonden aan het Weesperpleinziekenhuis en het Rheumacentrum dat thans het Jan van Bremeninstituut heet. Eigenlijk heeft zij er altijd voor gezorgd dat ons gezin een basisinkomen had, zodat mijn vader zich optimaal op zijn schrijversbezigheden kon concentreren.

Wij leidden een tamelijk geïsoleerd bestaan. Het wegvallen van vrienden en bekenden door zowel de Tweede Wereldoorlog als de 'koude' oorlog was daar ongetwijfeld voornamelijk debet aan, al zullen spanningen binnen ons gezin ook wel eens een rol hebben gespeeld. Van de bezoekers die wel kwamen, herinner ik mij vooral mijn vaders partijgenoten Leo Koning en Wim Hulst. Ook de bezoeken van kunstcritica Mathilde Visser staan mij helder voor de geest; haar markante persoonlijkheid en haar werk intrigeerden mij. Van de incidentele bezoekers herinner ik me vooral Bert Bakker, met zijn sonore stemgeluid, de aristocratische Jani Roland Holst en Joris Ivens.

Winnie de Poeh

Als mijn broer kwam, wedijverde hij met mijn vader in humor en spitsvondigheid. Ik bewonderde hem en voelde me tegelijk vaak klein en dom in zijn aanwezigheid. Die ongelijkheid verdween op slag als ons aller lievelingsboek *Winnie de Poeh* ter sprake kwam. Zo individualistisch als wij ons meestal in het dagelijkse leven bewogen, zo eensgezind waren wij in onze liefde voor deze beer en zijn kornuitjes. Mijn ouders en mijn broer konden hele stukken uit de Poeh-boeken citeren. Ik genoot daarvan, omdat dat boek ons bond. De avonturen die Poeh en zijn vriendje Knorretje beleefden zijn mij in extenso voorgelezen. Het hoofdstuk dat begon met 'Het regende en het regende en het regende' heb ik tientallen malen gehoord. Behalve de boeken had ik ook een echte Poeh-beer, een Knorretje (een oud beertje van mijn moeder dat merkwaardigerwijs zeer op het varkentje was gaan lijken), een Iejoor en een Teigetje.

De Poeh-beer vergezelde mij overal. Zelfs op de reis die wij in 1953 naar Rusland maakten. Een van weinige reizen die we gevieren hebben gemaakt, al vertrokken we afzonderlijk. Mijn moeder en ik reisden per trein naar Praag. Mijn vader en mijn broer volgden per vliegtuig. We troffen elkaar op 17 juli in de Tsjechische hoofdstad en reisden vervolgens gezamelijk verder per trein om op 23 juli in Moskou te arriveren. Van die reis herinner ik me vooral de vriendelijkheid van allerlei medereizigers en van onze gastheren. In onze Moskouse hotelkamer stond altijd een schaal met hazelnoten, wat ik het toppunt van luxe vond.

In Moskou maakten wij verschillende excursies. Onder andere naar het Kremlin, waar wij een Engelsman ontmoetten die bij het zien van mijn beer spontaan allerlei passages uit *Winnie de Poeh* begon te citeren. Zelf kreeg ik tijdens dat bezoek de doodsschrik toen ik, in de veronderstelling verkerend dat ik naast mijn vader liep, plotseling merkte dat ik mij naast een wildvreemde man bevond, die ongeveer dezelfde broek en hetzelfde schoeisel als mijn vader droeg.

De ontmoeting met de Russische schrijver Prieschwin in 1953

Soms gingen wij ook naar buiten. Zo gingen we eens naar een riviertje dat zich ongeveer zestig kilometer buiten Moskou bevond, waar we picknickten en een ontmoeting hadden met de tachtigjarige Russische schrijver Prieschwin en zijn vrouw. Zoals gewoonlijk

was het eten overvloedig. Ook de wodka vloeide rijkelijk, zodat de dag enigszins euforisch verliep.

Gedurende ons verblijf in Moskou werden we medisch onderzocht. Mijn broer en ik waren gezond, maar mijn vader leed aan slapeloosheid en mijn moeder aan een te lage bloeddruk en bronchitis. Dit leidde er uiteindelijk toe dat wij naar een sanatorium in Sotsji aan de Zwarte Zee werden gestuurd. De treinreis erheen was warm en lang. Onderweg werden we zo volgestopt met watermeloen, koude kip en eieren dat we af en toe stiekem iets door het raam lieten verdwijnen. Reizigers die in de coupé achter ons zaten, moeten af en toe vreemd hebben opgekeken van de vreemde projectielen die hun raam passeerden. De ideeën die de Russen er op na hielden als het om ‘aansterken’ ging, waren hartelijk, maar wel ouderwets. In ieder geval waren onze magen er niet tegen bestand.

In Sotsji hielden we echt vakantie. We zaten aan het strand, dat bestond uit afgesleten keien, die gloeiend heet werden in de zon. Omdat men naakt aan het strand vertoefde, was er een aparte mannen- en vrouwenafdeling.

Van de terugreis herinner ik me weinig. Alleen de aankomst in Nederland die als een koude douche kwam. Bij Roosendaal werden we uit de trein gehaald. Al onze bagage werd uitgespreid over een soort toonbank en doorzocht. Bijna hadden we de boeken die we hadden gekocht (een complete uitgave van de werken van Tolstoi, die mijn vader voor mijn broer had gekocht) en cadeautjes die we hadden gekregen, moeten achterlaten. Mijn moeder barstte in tranen uit en ik viel haar bij, hetgeen de douaniers waarschijnlijk van hun voornemen afhield.

Koude oorlog

Na die gedenkwaardige reis naar Rusland moest ik naar de lagere school, de A.S.V.O. school, een eliteschool. Ik werd daar duidelijk als ‘de dochter van Theun de Vries’ gezien. Soms, als er bezoek was, kneep de juffrouw (op wie ik overigens zeer op gesteld was) in mijn wangen en zei dan: ‘Dit is de dochter van Theun de Vries.’ Ik had altijd het gevoel dat je de witte afdrukken van haar vingers in mijn wangen kon zien en wist niet of ik me nu vereerd moest voelen of niet. Een vervelende bijkomstigheid was dat voetstoots werd aangenomen dat ik goed kon schrijven, terwijl ik zelf eigenlijk vond dat ik beter kon tekenen. Eigenlijk heb ik alleen gedurende mijn lagere schoolperiode iets van de koude oorlog gemerkt. Weliswaar was er op het gymnasium een leraar Duits die mij ‘Theuntje’ noemde, maar die had het ook niet voorzien op de dochter van Karel van het Reve die bij mij in de klas zat. Kennelijk was voor hem alles wat met Rusland te maken had verderfelijk. Wij, de dochters, vonden dat deels wel vermakelijk, omdat we donders goed wisten dat onze vaders het juist over datzelfde Rusland absoluut niet met elkaar eens waren. Toen echter de Hongaarse Opstand in 1956 een feit was, merkte ik dat daarover bij mijn klasgenootjes thuis werd gepraat. Het was duidelijk dat ook mijn vader in die gesprekken voorkwam en dat zijn houding werd afgekeurd. De wereld om mij heen veranderde daardoor. Plotseling was er een groep waar niet alleen mijn vader, maar ook ik niet bijhoorde. Ik werd mij sterk bewust van het feit dat wij buiten de orde van de gevestigde kunstenaars begonnen te vallen. Toch overzag ik de ernst van de situatie nog niet. De rellen die uitbraken en de bestorming van Felix Meritis (toen nog het partijgebouw van de C.P.N.) vond ik voornamelijk ‘spannend’. Pro forma sliep ik met een honkbal-knuppel naast me, hoewel ik geen moment verwachtte die te hoeven gebruiken. Maar het stond wel interessant.

De gebeurtenissen die toen hebben plaatsgevonden, hebben mij sceptisch gemaakt. ‘Als je je met politiek bezighoudt, verlies je je vrienden,’ was mijn conclusie. Dat leidde ertoe dat ik me nooit aan een stroming of richting heb willen binden. Sommige dingen brachten mij ook in verwarring. Omdat mijn vader wel eens kritische opmerkingen maakte over bepaalde (krante-)artikelen, was het geschreven woord voor mij verdacht. Ik wist bijvoorbeeld nooit of ik geschiedenisboekjes nu wel of niet kon geloven en hield mijzelf voor ‘om alles later zelf maar uit te zoeken’, hetgeen ik overigens nog steeds niet grondig gedaan heb.

Amsterdam, muziek en boeken

Hoewel het politieke engagement van mijn vader dus zeker van invloed op mijn leven zijn geweest, zijn het toch andere dingen die ik met hem associeer. Zo waren er de lange wandelingen door Amsterdam die we samen maakten. In mijn herinnering liepen we uren.

Vaak gingen we met de pont over het IJ of naar pakhuizen bij de haven om te zoeken naar loodjes die van hun verpakkingen waren losgeraakt. Door die wandelingen heb ik alle karakteristieke plekken van de stad leren kennen en ben ik ook aan Amsterdam verknocht geraakt. Daarnaast waren er onze bezoeken aan de Cineac in de Reguliersbreestraat, waar om het uur een nieuwsprogramma met tekenfilms werd herhaald. Ook dat vond ik heerlijk. Alleen als mijn vader enigzins cynisch hardop 'ja ja' zei, wanneer een opmerking in het nieuws hem niet beviel, wenste ik wel eens dat ik even met mijn stoel onder de grond kon verdwijnen. Ik was altijd bang dat mensen daar kwaad op zouden reageren (later hoorde ik dat mijn broer diezelfde ervaring had).

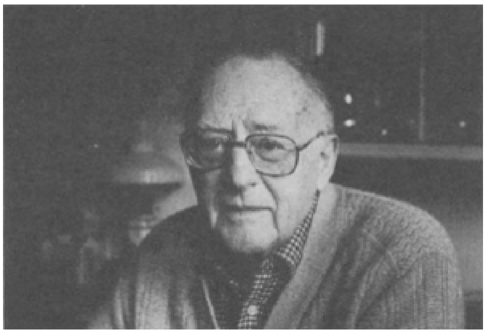
Wandelen in Amsterdam

Ook mijn muzikale belangstelling is door mijn vader gewekt, al heeft mijn moeder daar zeker ook een rol in gespeeld. Als mijn vader naar muziek luisterde, liep hij dikwijls met een denkbeeldige stok te dirigeren. Ik keek daar graag naar en werd zo spelenderwijs ingevoerd in de muziek van Bach, Beethoven en Mozart. Toen mijn ouders het financieel wat beter kregen, kocht mijn moeder een zeer dure platenspeler. Soms luisterden zij dan samen naar muziek en zo kon het voorkomen dat ik, thuiskomend uit school, getroffen werd door een merkwaardige stilte in huis. Mijn ouders zaten dan, als grote insecten, met koptelefoons op platen te draaien en waren tijdelijk volstrekt van de wereld afgesloten.

Aanvankelijk hadden boeken als *Sla de wolven herder* (1946), *Het motet voor de kardinaal* (1956) en *Moergrobben* (1946, later herdrukt als *Het raadselrijk*) mijn voorkeur. De gebeurtenissen en de mensen die daarin werden beschreven riepen bij mij altijd een heimwee-achtig gevoel op. Al moet ik eerlijk bekennen dat ook de liefdesscènes uit sommige van deze boeken mij hevig interesseerden. Ze zijn niet alleen romantisch, maar ook vanuit een vrouwelijk belevingswereld geschreven. Ik heb dat altijd opmerkelijk gevonden. Vandaar dat de roman *Het zondagsbed* (1975), dat door de N.C.R.V. steevast werd besproken als Het Zondagsgebed, bij mij een speciaal plaatsje inneemt.

Gedurende de middelbare school begon mijn interesse meer uit te gaan naar *Het meisje met het rode haar* (1962) en de driedelige roman *Februari* (1962). Door middel van deze boeken kon ik beter bevatten welke consequenties de Tweede Wereldoorlog had op het leven van alledag, dan door het lezen van menig geschiedenisboek.

Pas veel later ben ik geïnteresseerd geraakt in zijn studies over *Oldenbarneveldt* (1937), *Schimmelpenninck* (1941), *Spinoza* (1972) en de *Ketters* (1982). Als ik deze boeken lees, betreur ik het wel eens dat hij zijn narratieve talent niet vaker ten dienste van de wetenschap heeft gesteld. Mensen die kennis op een heldere, inzichtelijke manier kunnen overdragen, zijn dun gezaaid. Hij zou dat mijns inziens goed kunnen.



Theun de Vries (Foto: Ernst Nieuwenhuis)

Alles overziend, denk ik dat het vooral de simpele dingen zijn geweest die onze band bepaalden, zoals onze wandelingen en onze gedeelde liefde voor Winnie de Poeh. In tegenstelling tot wat vele mensen denken, ben ik door mijn vader nooit bewust beïnvloed of geïndoctrineerd. In zekere zin heb ik het wel makkelijk gehad met mijn deels geroemde en deels verguisde vader. Als dochter heb ik ook nooit zo de behoefte gevoeld om me met hem te identificeren. Voor mijn broer lag dat anders, die heeft dat wel een tijdje gedaan. Vermoedelijk heeft hij ook een hele andere vader gekend dan ik: rustelozer, dogmatischer en, naar het leek, bijna altijd op zoek naar het conflict. Tijdens mijn leven belandde mijn vader in rustiger vaarwater. In 1972 trad hij zelfs uit de communistische partij. Het is typerend voor onze a-politieke verstandhouding dat dat pas veel later tot mij is doorgedrongen.

De band die ik altijd met hem heb gevoeld is verdiept sedert wij een tijd lang samen voor mijn moeder zorgden. Zij werd ziek in 1974 en stierf het jaar daarop in onze aanwezigheid. Tegenwoordig zijn onze contacten niet meer zo frequent, maar de band die we hebben blijft. Hoogtepunten in ons bestaan zijn de autotochtjes die wij samen met zijn huidige levensgezellin maken. Meestal zit zij op de voorbank en hij achterin. Als ik in de achteruitkijkspiegel kijk, zie ik zijn ouder geworden gezicht en probeer me dat blijvend in te prenten.

Amsterdam, maart 1989

Theun de Vries
Saint-Georges*

Wanneer Saint-Georges opgroeit, heeft hij, de 'zwarte Hercules', twee passies: zijn schermdegen en zijn viool. Zijn vader laat voor hem door de Parijse vioolbouwers Mercadet een elegante viool bouwen, een z.g. messia. Zijn leermeester wordt een beroemde en beruchte tijdgenoot, de in 1697 geboren vioolvirtuoos-componist J.-M. Leclair, die te Neuilly in een vervallen woning huist.

Jean-Marie Leclair had mij als leerling aangenomen, en het werd mij al heel gauw duidelijk dat ik zijn enige discipel was. Mijn vader had in hem de vrek herkend, en hij was het ook, gezien de miserabele omgeving waarin hij leefde en bewoog en waaraan hij niets verbeterde; meubilair, behang, vloertegels, dakgoten vielen uiteen, rotten en lekten: ik zag het hele proces voor mijn ogen, een langzaam wegslopen. Leclair zelf liep meest in oude kleren, in de kille maanden bekleed met een angora kamerjapon, voor 't overige in hemdsmouwen, een gesleten broek, hoogstens een linnen vest. Ik dacht dat hij een van zijn zeldzame grappen maakte toen hij mij bij het vorderen van de lessen op een keer, als langs zijn neus wee, de vraag stelde of mijn Oude, de fermier-genéral, hem geen gouden vingerwijzing kon verschaffen voor het beleggen van geld. Ik begon te lachen, maar Monsieur Leclair bleef-hoogst ernstig en ik begreep dat zijn vraag gemeend was. Ik schoot er mijn vader thuis over aan, die eerst ook al ongelovig grinnikte toen hij de wens van de violist vernam. Maar toen hij ook ervan doordrongen was dat Monsieur Leclair het meende stelde hij voor de maestro een datum vast waarop die zich in Les Trois Pavillions kon melden. Zo zag ik dan monsieur Leclair, voor de gelegenheid ietwat toonbaarder gedost, onder ons dak verschijnen om geldraad van de Grote Oude te ontvangen. Monsieur Leclair, zo vertelde mijn vader mij later, had als velen in Frankrijk - hijzelf incluis - al gevoelige verliezen geleden als belegger, vooral omdat de Britten zich in de oorlog die Frankrijk zo onfortuinlijk tegen de Engelsen, de Pruisen en nog wat Duits vorstengrut voerde, meester hadden gemaakt van Canada en een aantal Caraïbische eilanden. Ik had mij over geld nooit het hoofd gebroken, mijn vader plaagde ons er ook niet mee; Monsieur Leclair daarentegen maakte zich kennelijk zorgen.

Mijn vader wilde over de gesprekken met de violist niets loslaten dan de opmerking: 'De kerel weet vrijwel net zo veel van beleggingen als ik. Ik geloof dat hij rijk is... godweet schatrijk.'

Het beginsel van de vrekkigheid, dat Monsieur Leclair volgens mij eigenlijk had moeten aansporen veel leerlingen te nemen, streed met zijn steeds minder verborgen achterdocht jegens de rest van het mensdom. Ik had mij, uitgaande van mijn eigen vreugde in de muziek, steeds voorgesteld dat muzikanten, vooral virtuozen, de blijmoedigste schepsels op aarde moesten zijn, maar Monsieur Leclair bewees mij dat het tegendeel mogelijk was. Hij was karig met zijn woorden; als hij sprak was het zelden opgewekt, eerder verongelijkt. Ik moet er bij zeggen dat, als wij eenmaal musiceerden, de trek van verbittering om zijn mond geleidelijk verdween. Er kon zelfs een vage glans van vertedering strijken over zijn gezicht, zijn donkere ogen verloren hun wantrouwige blik, ze straalden soms een begin van minzaamheid uit. Die minzaamheid gold grotendeels mij: na onze eerste, wat stroeve en moeilijke lessen, waarin Monsieur Leclair mij, waarschijnlijk om mijn voorkomen, met enige kille omzichtigheid behandelde, waren we tot elkaar gekomen toen hij bemerkte wat ik kon. Hij liet zelfs wel eens een woordje van lof vallen, en met verloop van weken en maanden begon hij duo's met mij te spelen - de befaamde viooldu o's die alleen

geraffineerde virtuozen nog spelen zoals Leclair het heeft bedoeld. Wij hadden in het begin slechts de nodige woorden met elkaar gewisseld, maar Monsieur Leclair kwam van lieverlede los. Hij had, zo bleek mij, in zijn leven twee plagen: hij had zijn eerzucht om opera-componist te worden moeten opgeven; en hij lag in gestage onmin met zijn jongere vrouw. ‘Heb ik in '46 soms niet een meesterwerk geschreven met mijn *Scylla et Glaucus?* Iedereen zei het toen het in de Académie Royale op de planken werd gebracht, de musici, de zangers, de muziekliefhebbers, de verdoemde journalisten... Maar in die wereld zijn ze hard, Monsieur Joseph. Daar wordt niet alleen met de ellebogen, maar

met hielen en knieën gewerkt: na achttien voorstellingen verdween mijn opera van het toneel....' Ik vroeg argeloos: 'Gaf u het dan op, Monsieur Leclair?' waarop hij uitbarstte: 'Ze weten bij de Académie en wat er omheen hangt hoe ze iemands geest moeten breken!' Hij liet het bij die ontboezeming. Het werd mij nooit helemaal duidelijk waarom hij het componeren van opera's had afgezworen; er zullen wel weer geldzaken mee gemoeid zijn geweest - of ook de misanthropie, tenzij de misanthropie pas goed was gaan gedijen na zijn opera-desillusie.

Hij had zijn tweede bittere tegenslag beleefd met zijn vrouw. Hij had haar leren kennen toen zij op het Parijse atelier, waar zij werkte, zijn opus 2 had gegraveerd: Louise Roussel. Haar naam kon ik trouwens op veel van zijn gedrukte composities terugvinden: *gravée par Madame Leclair, son épouse*. Hij had haar getrouwd, zo zei hij, in een vlaag van verdwaasd enthousiasme. Ik had haar pas bij de vierde of vijfde les in het oude huis te Neuilly ontmoet. Zij zat net als hij blijkbaar meest in haar werkvertrek, want ze graveerde nog altijd muziek. De ontmoeting, waarbij ik enigszins haastig en met wapperende jaspanden het voorhuis binnenstapte terwijl zij doorstak naar een ander vertrek, liet haar verstijven op de plek. Ze opende haar mond, maar haar gil versmoorde haar in de keel. Ik begreep dat ze door haar man niet was ingelicht over mijn huidskleur - als hij hoe dan ook ooit over mij gesproken had. Ik nam beleefd mijn hoed af en sloeg mijn zachtzinnigste toon aan. 'Madame Leclair? Uw dienaar, madame: Joseph is mijn naam. Ik krijg vioollessen van uw man.' Ze mompelde een soort excuus. 'Waarom heeft die ouwe zot me niet gewaarschuwd dat u zwart was? Je zou kunnen denken dat de baarlijke duivel het huis binnenstapte!' Ik zei, licht geprikkeld door haar grievende openhartigheid: 'De baarlijke duivel is al lang voor de Verlichting op de vlucht geslagen, madame... En wat dat zwart betreft, dat is het goede woord niet. Ik ben de zoon van de fermier-général de Boulogne - met andere woorden: een mulat.' Madame Leclair vertoonde een vage blos als drong het tot haar door aan wat voor onkiesheid ze zich schuldig had gemaakt: daarna liep ze gehaast en zonder groeten verder.

Ze was zeker 'n twintig jaar jonger dan Leclair; een brunette, een voor haar leeftijd wat te mollige, maar nog altijd knappe vrouw met een vol kapsel en een gaaf gezicht: mooie armen had ze ook, want ze liep met de mouwen van haar werkkiel opgestroopt.

Ik heb haar na die ene keer niet teruggezien. Enkele weken later had de maestro haar met al haar hebben en houden buiten de deur gezet. Hij vertelde het mij, half grimmig, half komisch: 'Mijn onwaardeerlijke wederhelft, die zo van jou geschrokken is, zul je hopelijk niet meer tegen het lijf lopen, hier althans niet. Ik heb haar betrapt met mijn neef Vial, ook zo'n krasser die denkt dat hij kan vioolspelen. Ik had de kerel verboden zijn facie hier ooit weer te vertonen, maar zij zal hem wel door de zijdeur of het venster hebben binnengelaten.... En daar lagen de schobbers... *con forza*!' Hij snoof en spuwde om zich heen als bespuwde hij alsnog het overspelige paar. 'Alleen is alleen - maar de eenzaamheid is ook een zegen! Er uit met haar!'

Hij kwam in de daarop volgende weken nog een paar maal terug op zijn mislukte huwelijk. 'Wil ik jou eens wat zeggen, monsieur Joseph? Al die zogenaamde huwelijken uit liefde, daar zit de wurm in. Gemáákte, goed gearrangeerde huwelijken, die gaan er mee!' En hij vertelde mij hoe de graaf de Gramont, zijn beschermer en 'broodheer' zoals hij hem betitelde, ieder voorjaar in het dorp Puteaux zes arme, eerlijke boerenmeisjes uitzocht die hij een bruidschat en een uitzet gaf, waarna hij met de pastoor en de magistraat van het district zes even brave boerenzonen koos als bruidegoms voor bedoelde meisjes. De bruiloft werd als een dorps-feest gevierd: hij, Leclair, had er zelfs eens dansmuziek voor geschreven; en, daar ging het om, er was nooit een van die huwelijken stukgelopen. 'Ik ken de stadsvrouwen, ik heb

ze liefgehad, van Lyon en Turijn tot Den Haag en Madrid, maar deze Parijse snibben zijn de ergste. Liefde, oh, ah, ai! Zelfbedrog, monsieur, verblinding, men valt in wespennesten waar men bijstaat...'

Ik vroeg hem wat schuchter wie er voor hem kookte en wie zijn huis schoonhield, en hij snauwde: 'Ik kan ook kokkerellen als het moet en een ragebol hanteren!' Ik vermoedde dat hij nu en dan hulp van buiten had, want het huis, zo verwaarloosd als het was, werd niet veel vuiler of deplorabeler; er zou ook wel eens een wasvrouw of kookster aan te pas komen. Hij gaf daaromtrent geen nadere uitleg. Maar ik nam aan dat hij in de dagen, als hij zijn musische dienst verrichtte op kasteel Gramont, wel zou worden doorgewassen en

doorgevoederd om het weer enige tijd in z'n eentje te kunnen uithouden.

Ik werd Leclairs favoriete leerling als men mij, eenzame discipel, bij gebrek aan vergelijking zo noemen mocht. De meester was aan mij gewend geraakt, hij noemde mij al 'Joseph' of *'mond grand'*, het laatste vooral als ik het er in zijn ogen verdienstelijk had afgebracht. 'Het is nog geen Leclair,' zei hij dan, terwijl hij mij voor zijn doen gemoedelijk met de strijkstrok op het hoofd tikte; 'maar het kan er misschien een worden.'

Ik had, terwijl de lessen bij Leclair vorderden, van lieverlede genoeg gekregen van mijn avonturen met het uitgelaten jeugdgezelschap, en na het afstraffen van Marie-Esther hield ik er - zoals zij zelf trouwens ook - helemaal mee op, om meer tijd dan voorheen te besteden aan mijn twee grote *divertimenti*, de degen en de viool. Het was een grote dag voor mij toen Leclair mij aankondigde dat wij van dan af duo's zouden spelen; de zijne. Hij had er in de loop van de jaren tientallen gecomponeerd, het ene briljanter dan het andere. 'Eigenlijk zijn ze voor de muziekzaal gemaakt,' zei hij op een keer, 'maar men wil mijn muziek hier in Parijs al sinds jaren niet meer horen -: in 1750 is er voor het laatst een sonate van mij in 't openbaar gespeeld.' Hij zat na die mededeling lange tijd stil en ineengedoken, de viool op de knie gesteund, zijn ronde rug bultiger, zijn pruik licht verrafeld rondom het afgewend gezicht. Ik zei hem dat de graaf de Gramont hem dan toch altijd nog bewonderde en eerde, waarop hij met overtuiging knikte. 'Hij houdt van mij en mijn muziek - hij vraagt me zelfs geregeld om in Puteaux te komen wonen, dicht bij hem en zijn kasteel... Maar ik kan deze vossepijp niet verlaten, nog niet...' Hij speelde een enkele keer gedeelten voor mij uit zijn theatermuziek, en ik had uren naar hem kunnen luisteren: het leek muziek uit een ander, gouden tijdperk, innig, versierd, met een vast en edel lijnenspel in elke melodie; de nobele hoofse lijn was ook een hoedanigheid van zijn vioolmuziek. Ik begreep dat hij in zijn toneelmuziek, in door anderen gezongen aria's, uitschreef wat hij werkelijk op het hart had. Ik speelde zijn duo's met een kracht en toewijding die hij leek te verstaan en die hem ontroerden. 'Je hangt niet te veel aan de mode van vandaag,' zei hij. 'Er is in jouw hoofd plaats voor alle muzieken.

Je zult nog heel veel nieuwe horen... Ik hoop dat je van mijn lessen een zintuig voor het ware overhoudt.' Ik overwon mijn schroom door te verklaren dat ik zijn vioolmuziek voor uniek hield en dat hij mij moeilijk door nieuwere componisten leek te verslaan. Hij leek tevreden; hij vroeg, toen wij nog eens van zijn duo's hadden gespeeld, waarin hij altijd een muzikaal probleem verstopte dat spelend moest worden opgelost: 'En jij? Heb jij nooit zin gehad om te componeren?' Hij raakte mij daar op een levenspunt. Ik had werkelijk, al meer dan een jaar, muziek op papier gezet zoals die in overvloed door mijn hoofd speelde, zonder dat ik er besef van had wat die probeersels waard waren. Ik zei hem dat ook; hij grinnikte, maar zonder iets van zijn gebruikelijke cynisme. 'Breng je werk mee, *mon Othello*,' zei hij. 'We moeten toch weten in hoe ver je de muziek beheerst.'

Ik had in de bibliotheek van de Oude stukken van Shakespeare gevonden, zelfs in het Engels. Ik wist wie Othello was, en ik was eigenlijk niet zo gelukkig dat mij de naam werd gegeven van een zwarte generaal die zijn vrouw uit jaloezie had vermoord. Maar Leclair scheen het als een vondst te beschouwen; hij gebruikte de Shakespeareaanse naam vaker voor mij, in afwisseling met *mio Moro*, wat uit zijn Italiaanse tijd afkomstig leek. Ik legde hem een paar van mijn laatste vioolcomposities voor, voor de gelegenheid nog eens foutloos in het net geschreven. Ik keek met enige schrik toe toen hij de muziekbladen op tafel uitbreidde en begon te lezen, een dik potlood in de hand: hij neuriede hier en daar iets, hij greep zelfs een paar maal een van zijn Amati's - hij had er niet minder dan twee, een lichte en een donkerblond

gelakte, beide met wat ik een sirenen stem noemde - en speelde een of twee van mijn fragmenten. Hij zei dat ik hier en daar hoogst origineel was, maar hij streepte onderwijl zonder genade in mijn fraai manuscript, correcties en aanmerkingen die hij mij achteraf geduldig stuk voor stuk toelichtte. De procedure herhaalde zich enkele malen, totdat hij weinig meer te krassen had en verklaarde dat ik het vermogen had veroverd zelf een duo te schrijven.

Het was een overwinning toen hij en ik dat eerste goedgekeurde duo speelden, al had hij toch nog hier en daar met het potlood geijverd. Ik hoorde nu met lijfelijke oren de twee stemmen van mijn eigen muziek, en zelfs waar ik dacht dat ik ze van binnen en buiten kende, klonk het stuk mij nieuw en verbazingwekkend in de oren. Leclair lachte om mijn

merkbare verwondering. 'Door jezelf verrast? Zo is dat met componisten: ze schrijven een papier vol, maar de instrumenten moeten er het leven aan geven. Je bent op weg, *mio Moro*, en ik voorzie dat jij met je kracht en talent niet zult zijn te stuiten!'

Hij was maar één keer echt kwaad op mij. Hij had mij eens in 't voorbijgaan verteld dat hij nog twee broers had, Jean-Marie de Jonge (daar was dan de verklaring van het Leclair aïné) en Pierre, die ook allebei viool speelden. Ik wierp in alle onschuld de vraag op of het niet mogelijk zou zijn om met die vioolspelende broers een kwartet te vormen, zodat wij ook andere muziek dan duo's en sonates konden spelen. Hij bruiste in één ogenblik haast zoevend op, zijn ogen flitsten haatdragend, schuim sputterde hem tussen tong en lippen. 'Die knoeiers, die rabbelaars, die haspelen met de muziek als een aap in een garenwinkel! Ik weet 't, Joseph, je hebt je gedachte zonder boos opzet uitgesproken: maar laat ik je zeggen, aan jou die een maestro zult worden, dat er geen kwartet mogelijk is met zulke brekebenen! Er is maar één violist in Parijs die de naam Leclair met ere draagt - en dat is Jean-Marie senior! Vergeet, jongen, dat ik je ooit de namen van mijn stuntelbroers heb genoemd!'

Ik hield van hem toen hij dit zei, om de manier waarop hij het zei; maar ik hield in feite van hem in al zijn momenten, zijn stemmingen, zijn woede, zijn ongeweten ontroeringen. Hij mocht van mij een gierigaard, een huisverslonzer en mensenhater zijn... Ik zag hem zoals hij was: de grootste, en onherkend.

Eindnoten:

* Uit de onvoltooide roman *1789 of De nachten van Saint-Georges*.

Mariet Lems
Gedichten

Onherroepelijk

Buiten lipt een bed
zorgvuldig opgemaakt
met oude bruidsboeketten

geen zuchtje wind
wie als de dood is houdt zich stil
en ademnood breekt wetten

zij hoort het niet
de klok luidt nu voor haar
de kakelverse bruid

ik draai me om
de storm waait rottend blad
over beloftes

ik wil er onder uit

Voortdurend

Onder haar verjaarde oksels
klemt ze mijn kleren
als poppen die nog
mamma zeggen

ze blijft een week
zet knopen aan
rijgt elastiek

zo klein, zegt ze misprijzend
heb ik ze nooit gedragen

ik zoek de foto van
mijn vader

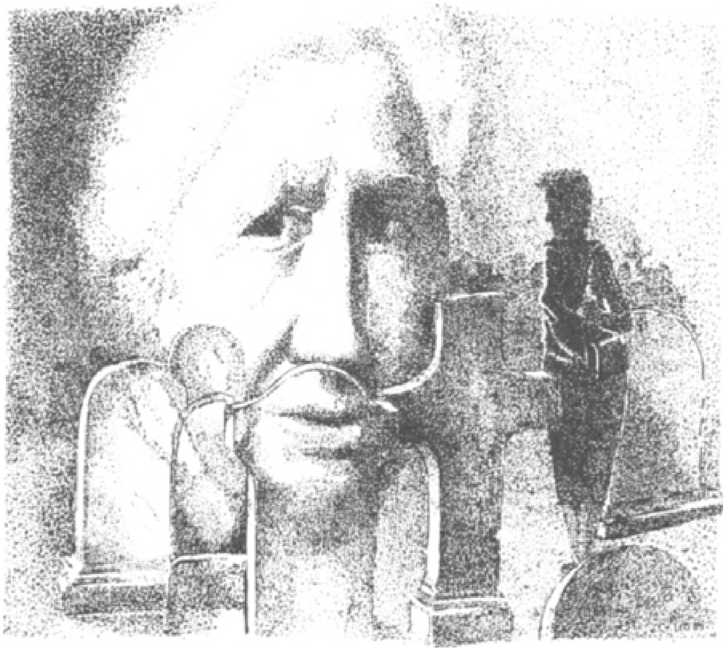
al jaren

Uitgang

Al veertig jaar is zij
haar moeders kind
ze mag niet groter

moeder vindt
de kamer groot genoeg
en bioscopen goed voor preken

het oude kind staat stil ze draait
haar leven achteruit dag in
dag uit totdat
de beelden in de vliezen
breken



Illustratie: Leo Eland

Diana van den Broek & Peter Bormans
De duivelsverzen als moderne metamorfosen

De duivelsverzen zijn wereldberoemd geworden omdat de auteur ervan door Khomeiny van godslastering beschuldigd en ter dood veroordeeld werd. De nadruk in heel deze zaak is daardoor op de aspecten fundamentalisme en intolerantie komen te liggen, hetgeen men ook heeft gemerkt aan de artikelen die er tot nu toe over zijn geschreven: men krijgt de indruk dat de meeste journalisten het boek zelfs niet gelezen hebben, want over de inhoud worden slechts enkele oppervlakkigheden te berde gebracht, het literaire aspect van de zaak wordt genegeerd. Met deze bijdrage willen we daar - summier - iets aan veranderen.

De kern van het boek is het begrip *verandering*. Maar die verandering vindt niet plaats van een welbepaalde toestand naar een andere welbepaalde toestand. Niets is vast of bestendig; alles vloeit, gaat voortdurend in elkaar over. In het begin van het boek wordt enkele keren naar ‘thin air’ verwezen. Dit is een allusie op *The Tempest* van Shakespeare, waarin Prospero zegt:

> ... these our actors,
> As I foretold you, were all spirits, and
> Are melted into air, into thin air:
> And, like the baseless fabric of this vision
> The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
> The solemn temples, the great globe itself,
> Yea, all which it inherit, shall dissolve,
> And, like this insubstantial pageant faded,
> Leave not a rack behind: We are such stuff
> As dreams are made of (...)
>
> (Act IV, scene I)

Niets is blijvend, niets is vast. Alles lost op.

Het boek is gebouwd op een aantal dichotomieën. Voortdurend wordt het absolute tegenover het relatieve gesteld, en dat is dan ook de voornaamste tegenstelling die we in *De duivelsverzen* terugvinden. Maar er zijn er meer: het goede wordt tegenover het kwade gesteld, het Oosten tegenover het Westen, de ‘worteling’ tegenover de ontworteling. In de godsdienst wordt openbaring tegenover rede gesteld, onderwerping tegenover revolte, mystiek tegenover godsdienst als machtsinstelling. Het boek wemelt van de tegenstellingen en paradoxen: alles heeft twee kanten. Vandaar ook de voortdurende twijfel, onstandvastigheid en onzekerheid van de hoofdpersonen. Die tegenstellingen zijn niet in tegenspraak met het zojuist genoemde begrip ‘vloeien’, het zijn tegenstellingen zoals Herakleitos ze zag: ze zijn dynamisch, en gaan in elkaar over. Dit veronderstelt dat het ene reeds op een zekere manier in het andere tegenwoordig is, dat het goede bijvoorbeeld al in het kwade aanwezig is, zodat het ene uit het andere geboren wordt en omgekeerd. Voor Herakleitos was de opeenvolging van tegenstellingen onophoudelijk; er bestaat in de natuur geen ogenblik van rust: alles vloeit.

Web van verwijzingen

Structureel drijft het boek op drie principes: een origineel vertelstandpunt, de splitsing als basisstuctuur van het verhaal, en een web van interne verwijzingen.

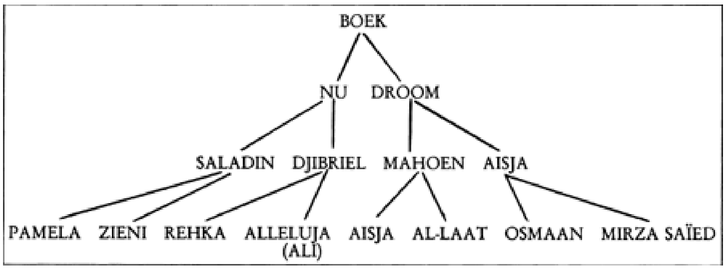
Het boek is geschreven vanuit het standpunt van de alwetende verteller, maar dat standpunt wordt voortdurend geïroniseerd. De verteller komt er enkele keren persoonlijk tussen, de eerste keer in het begin, waar reeds onmiddellijk de dubbelzinnigheid van de figuur blijkt: enerzijds: ‘Ik ken, zoals u merkt, de waarheid. Ik heb het allemaal gevolgd.’ - maar dan: ‘Wat alomtegenwoordigheid en almacht betreft - ik maak vooralsnog geen aanspraken maar het zal wel lukken, hoop ik.’ (blz. 17) Het eerste deel van deze uitspraak wordt dus onmiddelijk gerelativeerd in het tweede deel. De verteller kent dus wel de waarheid, maar het is niet zeker welke waarheid. Dit merken we aan de wijze van vertellen: ‘Er was eens - *het was wel en het was niet zo, zoals* in de verhalen van vroeger staat, *het is wel en het is niet gebeurd* - misschien, dus, of misschien ook niet...’ (blz. 39) en dan wordt een verhaal verteld. De (door Rushdie) gecursiveerde zin-

nen komen het hele boek door terug. Voor de schrijver is de waarheid dubbelzinnig, want ieder individu heeft zijn eigen waarheid. De werkelijkheid is de som van al die waarheden, wat niet wil zeggen dat de werkelijkheid waar is.

De verteller zaait dus twijfel. Niet enkel over de werkelijkheid, maar ook over zichzelf. Is hij God of is hij Sjaitaan? Hij vraagt het zichzelf ook af.

Kernpassage in verband met dit probleem is die waarin God zich aan Djibriel vertoont. Deze ziet dan een tamelijk zware man van rond de 40, met een korte baard. De verschijning is kalend en draagt een bril. Hij kondigt zich aan als de man van boven. Op de vraag van Djibriel hoe hij kan weten dat hij niet die kerel van beneden is, geeft hij geen antwoord. Er wordt gezegd dat God op een ‘bijziende klerk’ lijkt en, inderdaad, wanneer men deze beschrijving naast de achterflapfoto van Rushdie legt, blijkt dat de auteur hier zichzelf beschrijft.

In deze passage vallen dus God als romanfiguur, God als verteller en schrijver als verteller samen: een ‘heilige drievuldigheid’ waarin de hele ironie en dubbelzinnigheid van het vertelstandpunt wordt samengevat.



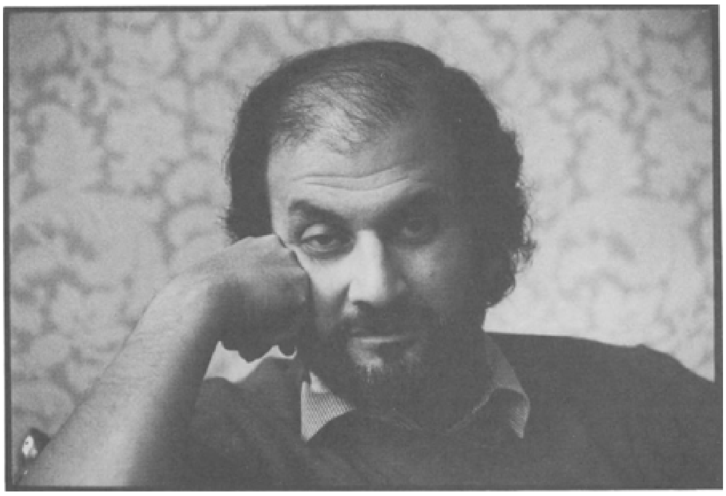
De eigenlijke verhaalstructuur is op splitsing gebaseerd. Het eerste hoofdstuk vormt de inleiding waarin de twee hoofdpersonen geïntroduceerd worden: Djibriel Farisjta en Saladin Chamcha, beiden Indiërs. In dit eerste hoofdstuk is alles nog één, hoewel er reeds enig bederf in de appel zit: Djibriel heeft nachtmerries waarin hij de Aartsengel Djibriel is en Saladins uitspraak, die altijd very British is geweest, ontaardt in een zangerig Indisch accent. Het vliegtuig, waarin beide personen naar Engeland vliegen, heet ironisch genoeg de Bostan, de naam van een van de tuinen van het paradijs. Dit vliegtuig wordt opgeblazen en Djibriel en Saladin vallen eruit; het is de val van de engelen en de zondeval, waardoor de bipolariteit, de verscheurdheid in de mens ontstaan is.

Het boek splitst zich vervolgens in twee delen: het vervolg van het verhaal van Saladin en Djibriel, dat zich in het heden afspeelt (waarin Saladin de realist en Djibriel de mysticus is), en de visioenen van Djibriel over Mahoen (de realist) en Aisja (de mysticus). Deze vier personen hebben op hun beurt weer te maken met twee personen van het andere geslacht waarvan er één realist en de ander eerder mystisch of idealistisch aangelegd is (zie schema).

Zoals het vertelstandpunt de twijfel aan een absolute God uitdrukt, zo drukt deze structuur de paradoxale bipolariteit van de werkelijkheid uit.

Rushdie is er in geslaagd de visioenen van Djibriel met hoofdverhaal te verweven in een web van interne verwijzingen. Niet alleen werkelijkheid en droom worden verweven, ook de personages onderling. Enkele voorbeelden: de profeet Mahoen beklimt de Conusberg, Djibriel heeft een minares Alleluja Cone, Alleluja beklimt Mt Everest, Rekha Merchand, de vroegere minnares van Djibriel, wordt een ‘schepsel van de lucht’ genoemd en woont in Everest Vilas. Aisja is de lievelings-vrouw van Mahoen, maar ook het Vlinder-meisje èn de keizerin van Desj, beide personen uit de visioenen van Djibriel. Hind is de vrouw van het stadshoofd Aboe Simbel in het

verhaal over Mahoen, maar ook de bazin van het Café Sjandaar waar Saladin zijn toevlucht zal zoeken. Haar dochter heet Misjal, in het verhaal van het vlindermeisje was dat de vrouw van de grootgrondbezitter mirza Saïed, enzovoort. Ook op een lager niveau zijn er nog vele interne verwijzingen tussen de verschillende onderdelen van het boek, waardoor een indruk van sterk functionele samenhang ontstaat.



Salman Rushdie (Foto: Steye Raviez)

Toch zijn er nog vele disparate elementen uit de werkelijkheid. Zo zijn er verwijzingen naar Poena en Rajniesj, die na een tijdje niet meer begrepen zullen worden. We vinden een grapje over Madonna en een verwijzing naar de polariteit National Front - Socialist Workers Party. Ook Maggie Thatcher wordt ten tonele gevoerd. Op die manier wordt de werkelijkheid in de roman binnengebracht, een procedé dat sinds Döblins *Berlin Alexanderplatz* gemeengoed is. Wat alles bindt is het verband met het hoofdthema (de verandering) en de verschillende vormen van religie.

Saladin en Djibriel

Ook in het eigenlijke verhaal - de *inhoud* om een verouderde term te gebruiken - zijn allerhande metamorfosen constitutief voor het geheel.

Salahoeddin Chamchawala, die in Londen woont, is de zoon van een rijke industrieel (cf. Djibriel). Hij wilde per se tot Engelsman muteren en kortte zijn naam daarom in tot Saladin Chamcha. De naam Chamcha verwijst naar Samsa van Kafka's *Die Verwandlung*. De vader van Saladin heet overigens Changez! Saladin kreeg zijn schoolopleiding in Engeland en paste zich daar aan door maskers te zoeken, die hij kon opzetten, zodat zijn klasgenoten zouden denken dat hij een van hen was. Zo werd hij Engelser dan de Engelsen. Hij brak met zijn vader toen deze na de dood van zijn moeder hertrouwde. Saladin werd acteur, hij werd de man van de 1000 stemmen, die in reclamefilms chips en worstjes liet spreken. Als kleurling mocht hij echter nooit in beeld komen. Hij trouwde met een zeer Engelse

vrouw, Pamela, en zo te zien was de metamorfose tot Engelsman compleet.

Zijn identiteit was hij echter kwijtgeraakt. Saladin is naar India gegaan om zich met zijn vader te verzoenen, wat echter mislukt. Hij besluit dan maar naar Londen terug te vliegen. In het vliegtuig begint er echter iets te veranderen: hij verliest zijn prachtige Oxford-accent en er komt een zangerig Indisch accent voor in de plaats.

Djibriel Farisjta, die in Bombay woont, heeft een armoedige jeugd gehad en bleef in leven met het bezorgen van maaltijden. Na de dood van zijn moeder werd hij door een ouder echtpaar in huis opgenomen en bracht het tenslotte tot een gevierd filmster in religieuze spektakelfilms. Hij verloor zijn geloof na een zware ziekte en demonstreerde dat verlies door het eten van onrein varkensvlees. Sindsdien heeft hij dromen waarin hij de Engel Gabriël is en ruikt zijn adem slecht. Djibriel had een minnares, Rehka Merchant, maar werd verliefd op Alleluja Cone, een bekend Everestbeklimster. Hij vliegt haar incognito naar Londen achterna, zijn minnareas Rehka pleegt samen met haar kinderen zelfmoord.

En zo zitten Djibriel Farisjta en Saladin Chamcha samen in hetzelfde vliegtuig, de Bostan, dat gekaapt wordt en 111 dagen in de Arabische woestijn blijft staan. De kapers vliegen richting Engeland, krijgen ruzie en laten het vliegtuig ontploffen. Djibriel en Saladin klampen zich aan elkaar vast, flapperen met hun armen en blijken te kunnen vliegen. Hun val wordt de ‘Djibrielsaladin Farisjtachamcha, engelenduivels-val’ (blz. 13) genoemd.

Saladin krijgt dan Djibriels slechte adem en voelt bulten aan zijn slapen, terwijl Djibriel omgeven is door en stralenkrans. De perfecte Engelsman wordt opgehaald door de vreemdelingenpolitie.

Saladin Chamcha wordt door de politie vernederd en mishandeld. Hij krijgt nu te maken met het racisme dat hij altijd had gedacht te kunnen negeren. De knobbels op zijn voorhoofd groeien uit tot horens en hij wordt erg behaard. Hij belandt in een ziekenhuis, waar hij allerlei wezens ontmoet die half mens, half dier zijn. Het zijn allemaal vreemdelingen. Het idee komt misschien van *The island of Dr. Moreau* van Wells, maar de aanklacht tegen de racistische vooroordelen is duidelijk. Saladin kan echter naar Londen ontsnappen.

Zijn vrouw Pamela (een zeer aards en sexy wezen, bovendien een rijke Trotskiste) heeft intussen en minnaar genomen, en dan nog wel een vriend van hem, Jojo Josji. Deze brengt Saladin naar het Café Sjandaar, waar hij een zolderkamertje krijgt. Daar verdierlijkt hij hoe langer hoe meer: hij krijgt grotere horens, een reuzepenis, tenslotte ook een staart - de incarnatie van de duivel. Vanuit zijn zolderkamer ziet hij het straatgeweld, het racisme en de opgang van een duivelscultus die de kop heeft opgestoken - steeds meer jonge kleurlingen gaan plastic horentjes dragen. Hij groeit tenslotte zijn zolderkamertje uit en wordt naar de Club Hot Wax gebracht, waar jonge kleurlingen de wassen beelden van politici doen smelten. Daar wordt zijn toestand hem teveel, hij krijgt een enorme woede-aanval, vernielt de club, en wordt bewusteloos, maar uiteindelijk weer normaal, aangetroffen.

Djibriel, die de trein naar Londen heeft genomen, wordt ook geplaagd door de gevolgen van de val uit het vliegtuig. Het begint ermee dat hij in het compartiment een godsdienstfanaat ontmoet die zijn engelennatuur erkent. Vervolgens ziet hij zijn dode minnares Rehka op een vliegend tapijt langs het raam van de trein vliegen. Dat beeld blijft hem ook in Londen achtervolgen. Rehka verwijt hem waanzin en valsheid. Als hij tenslotte uitgeput in de sneeuw neervalt, blijkt dat voor de voeten van de vrouw te zijn voor wie hij naar Londen is gereisd: Alleluja Cone, de bergbeklimster, die het absolute op de hoge ijstoppen zoekt en daar met geesten spreekt. Hij gaat bij haar inwonen en is een goede minnaar, maar erg jaloers. Hij

krijgt bij een van die aanvallen van jaloezie een visioen van God, die hem echter niets te zeggen heeft. Toch verlaat hij Ali met het plan Londen te redden, omdat hij er nu zeker van is dat hij de engel Gabriël is. Al zijn pogingen lopen uit op jammerlijke mislukkingen, en terwijl de tijd voorbijgaat, vermagert en vervuilt hij steeds meer. Hij krijgt weer visioenen van Rehka, maar kan het spookbeeld verslaan met de woorden 'Er is geen God, behalve God'. Na die overwinning voelt hij zich almachtig, schrijdt door het verkeer, wordt overreden en terug naar Ali gebracht. De dokters beschrijven zijn geval als schizofrenie.

Wat later mag Djibriel de rol van de aartsengel Djibriel spelen in drie films: 'Djibriel in Djahilia', 'Djibriel ontmoet de imaam' en 'Djibriel en het Vlindermeisje' (dat zijn ook de drie

visioenen die het droomluik van het boek uitmaken). Hij wordt aan het grote publiek voorgesteld, maar verdwijnt op onverklaarbare wijze; de mensen zeggen door levitatie. Hij zweeft boven Londen, veroorzaakt een hittegolf en wordt teruggevonden voor Ali's deur.

Saladin, die intussen is gaan inwonen bij zijn vrouw Pamela en haar minnaar, heeft eveneens Ali Cone ontmoet en wordt verliefd op haar. Hij is nog steeds kwaad op Djibriel, door wie hij zich verraden voelt. Alp vraagt hem in al haar onschuld Djibriel te helpen en Saladin onwerpt een duivels plannetje. Uiterlijk mag hij dan wel geen duivel meer zijn, maar innerlijk is hij dat blijkbaar nog steeds. De bipolariteit duivel/engel bestaat immers in ieder mens en we neigen op een natuurlijke wijze tot het kwaad. Hij besluit in te spelen op Djibriels seksuele obsessie dat Ali voor wellust bewaard moet blijven. Hij onderhoudt een geveinsde vriendschap, maar - als man met de 1000 stemmen - begint het paar op te bellen en op duivelse manier een aantal kinderachtige versjes op te zeggen, waardoor Djibriels twijfel over Ali steeds verder toeneemt. Door de boosaardige stem van Chamcha wordt Ah in Djibriels ogen zelfs getransformeerd tot hoer. In opperste geestelijke verwarring verlaat Djibriel de flat opnieuw en koopt de trompet Izraïel, de trompet van het laatste oordeel. Daarmee trekt hij als engel der wrake de stad in.

Het beeld van die stad is veranderd, overal vinden er geweldplegingen en racistische aanslagen plaats en zijn er rellen. De Club Hot Wax wordt door de politie bestormd. Djibriel dwaalt in deze chaos rond en blaast op zijn trompet, waar vuur uitkomt. Het Cafï Sjandaar brandt af en Pamela en haar minnaar sterven. Saladin is in de buurt en wil hen nog redden, maar krijgt een hartaanval. Djibriel vindt hem en moet nu een keuze maken. Hij vraagt zich af of het mogelijk is dat het kwaad nooit volledig is, dat zijn overwinning - hoe verpletterend ook - nooit absoluut is. Hij redt zijn vijand Saladin van de dood.

Anderhalf jaar na zijn hartaanval keert Saladin terug naar Bombay, waar zijn vader stervende is. De Indiase kranten staan vol van de stijd tussen mannen en vrouwen, corruptie en moorden. Saladin verzoent zich met zijn vader, blijft in India, neemt zijn oude naam weer aan en leeft verder met zijn oude Indiase vriendin Zieni, wat het proces van vernieuwing en regeneratie compleet maakt. Hij heeft zijn identiteit, zijn wortels teruggevonden en daarbij zijn Ik; voor hem is de cirkel gesloten. Met Djibriel loopt het anders af. In Bombay kent hij slechts mislukte produkties en schandalen. Hij vermoordt Ali en zijn regisseur en zoekt Saladin een laatste maal op. ‘Het scheen dat Djibriel niet aan zijn innerlijke demonen had kunnen ontsnappen. Hij, Salahoeddin, had - naar nu bleek onnozel genoeg - geloofd dat de brand van Brickhall, toen Djibriel hem het leven had gered, hen de een of andere manier had gelouterd, dat de duivels waren uitgedreven in het verterende vuur; dat de liefde toch maar had bewezen een vermenselijkende kracht te kunnen uitoefenen die even groot was als die van de haat; dat de mens zowel door verdienste als verdorvenheid kon veranderen. Maar niets was voor altijd; geen genezing was volledig, leek het wel.’ (blz. 488) Saladin denkt dat Djibriel hem gaat neerschieten voor de duivelse versjes die hij heeft opgezegd, maar Djibriel zegt zijn eigen verzen, met als thema: ‘Ik weet het ook niet zeker’ (blz. 492). Zijn Ik is gespleten, als engel der wrake moet hij de mensheid straffen voor de misdaad van het mens-zijn, maar zelf wil hij toch ook menselijk zijn. Djibriel verklaart tenslotte zo niet verder te kunnen leven, schiet zijn pistool af in zijn mond en is vrij.

Beide personages worden dus geconfronteerd met dat wat zij hebben verworpen. De cultureel ontwortelde Saladin heeft zich al teveel willen integreren en wordt een

harige duivel, die enkel door kleurlingen wordt aanvaard. Djibriel heeft zijn geloof verloren, maar verdient met het geloof zijn brood. Hij wordt een engel en zijn partners zijn spoken, godsdienstfanaten en mystici.

Toen ze uit het vliegtuig vielen hebben ze elkaar omarmd, zodat goed en kwaad, Engel en Duivel met elkaar met elkaar vermengd werden.

Als duivel is Saladin niet slecht, hij is eerder te beklagen. Ook Djibriel legt zich eerst op het goede toe, door Londen te willen redden. Eenmaal weer mens blijkt er in Saladin een duivel te zitten, die wraak wil nemen op zijn tegenpool Djibriel, door zijn duivelsversjes voor te dragen. De engel Djibriel heeft te lijden van menselijke jaloezie en verandert in de Engel der Wrake, die het menselijke wil vernietigen.

Saladin ziet uiteindelijk het relatieve van alles

in. Hij geneest en vindt zijn identiteit terug. Djibriel gaat ten onder. Hij kan niet leven met het absolute, of het nu van God of van de duivel komt. Met de ontkenning ervan kan hij echter ook niet leven.

In *De duivelsverzen* lezen we: 'De mens heeft God van het begin af gebruikt om het ontrechtvaardige te rechtvaardigen.' Er komen veel godsdienstige elementen in *De duivelsverzen* voor, en dan vooral in de drie visioenen van Djibriel. Rushdie is geen gelovige maar dat wil niet zeggen dat hij zich als een ongelovige bestempelt. Zo wordt er gevraagd:

> Vraag: Wat is het tegenovergestelde van geloof?
> Geen geloof. Te definitief, te vaststaand, afgerond. Een soort geloof op zich.
> Twijfel

Iemand die twijfelt vindt genade in de ogen van de schrijver. Geloof leidt echter tot excessen, en volstrekt ongeloof leidt tot starheid.

Djibriel en Mahoen

In de visioenen die Djibriel heeft is Mahoen de enige die aanvankelijk twijfelt. De koopman Mahoen woont in de van zand gebouwde stad Djahilia (letterlijk: 'onwetendheid' of 'barbaarsheid'; hier ook met de connotatie 'de periode voorafgaande aan de openbaring van de koran aan de profeet Mohammed') en beklimt de Conusberg, waar hij de engel Gabriël ontmoet die hem reveleert dat er slechts één God bestaat. Aboe Simbel, het hoofd van de stad, dwingt Baál, de satirische dichter, Mahoen belachelijk te maken omdat Djahilia er economisch belang bij heeft dat vele goden aanbeden worden. Op aandringen van zijn vrouw Hind, vraagt Aboe Simbel later aan Mahoen tenminste drie godinnen, Laat, Oezza en Manaat, te willen erkennen. Mahoen gaat naar zijn berg, maar Djibriel weet niet wat hij aan Mahoen moet antwoorden: hij twijfelt tussen monotheïsme en polytheïsme. Maar ook Mahoen is onzeker en voelt wanhoop en twijfel. Toch krijgt hij een visioen en terug in de stad erkenkt hij de drie godinnen, wat grote verslagenheid wekt bij zijn volgelingen en grote vreugde bij de stadsbewoners. De volgelingen vermoorden de broers van Hind, die wraak zweert.

Mahoen gaat terug naar de berg, worstelt met de engel Djibriel en krijgt hem aan het praten. Mahoen zegt tegen zichzelf: 'Het was de Duivel, (...) De vorige keer was het Sjaitaan.' Hij gelooft dat hij bedrogen is, dat de duivel in gedaante van de aartsengel naar hem toekwam, zodat de verzen die hij van buiten leerde, de verzen die hij in de poëzietent had opgezegd, niet de echte waren maar hun diabolische tegengestelden - niet goddelijk maar duivels. Maar Djibriel zegt in zichzelf:

> ... dat *ik het alle twee die keren zelf was, baba, eerst ik en toen nog eens ik.* Uit mijn mond: zowel verklaring als herroeping, verzen en controverzen, perversie en conversie, de hele troep; en we weten allemaal dat mijn mond dat niet zelf heeft gedaan. (blz. 118)

Waarheid en leugen zijn dus hetzelfde. Er bestaat geen waarheid in de godsdienst, er zijn geen dogma's mogelijk. Er is geen openbaring. Mahoen gelooft echter in zijn waarheid en terug in de stad herroept hij in het openbaar de duivelsverzen. Er is

een nieuwe godsdienst geboren, die de naam ‘onderwerping’ draagt (Islam betekent inderdaad ‘onderwerping aan God’).

Wegens de moord is Mahoen echter niet veilig meer in de stad en dus trekt hij met zijn volgelingen naar Jathrib. Als hij de stad verlaat, begint de nieuwe tijd. Dit klopt: 16 juli 622, toen Mohammed Mekka ontvluchtte, is het begin van de mohammedaanse tijdsrekening.

Jaren gaan voorbij en Djahilia is in verval. Mahoen is nu een machtig man, zijn godsdienst is een instelling, een machtsinstrument geworden. De onderwerping moet letterlijk worden opgevat.

De dichter Baä4l ontmoet Salmaan, medewerker van de profeet en diens officiële schrijver. Salmaan gelooft niet meer in de boodschappen van Mahoen, hij vindt dat het hersenspinsels van een zakenman zijn. Daarom begint hij andere dingen op te schrijven dan hem gedicteerd worden; en Mahoen merkt niets. Het goddelijke woord wordt vervangen door het menselijke woord en er vindt geen aardverschuiving plaats. De waarde van de soera's in de Koran is dus slechts relatief, zeker niet heilig. Op het laatst voelt Salmaan de grond toch te heet onder zijn voeten worden en vlucht.

Mahoen verovert Djahilia, dat niet meer van zand is gebouwd. Hier wordt het probleem van de macht gesteld: 'Hoe gedraag je je als je wint? Als je vijanden aan je genade zijn overgeleverd en je macht absoluut is: wat dan? (blz. 388) Salmaan krijgt te horen dat zijn godslastering niet kan worden vergeven: hij heeft zijn woorden tegenover de woorden van God gesteld. Salmaan koopt echter zijn leven af door Baäl te verraden, die in een bordeel is gevlucht en daar vermomd als zwarte eunuch leeft. Om meer succes te hebben bij de klanten hebben de hoeren de namen van de twaalf vrouwen van Mahoen aangenomen, en speelt Baäl de rol van de profeet, want, zegt hij: ‘Waar geen geloof is, is geen godslastering.’ (bzl. 348) Baal is de geheime, profane spiegel van Mahoen en schrijft de beste poëzie die hij ooit geschreven heeft. Hij wordt echter teleurgesteld: voor Mahoen is er echter geen verschil tussen hoeren en schrijvers.

De profeet sterft in de armen van zijn lievelingsvrouw Aisja. In een laatste droom spreekt hij met de oppergodin al-Laat; ze bestaat wel degelijk.

Illustratie: Leo Eland

De mannelijke Allah wordt tegenover de vrouwelijke al-Laat gesteld. Zij vertegenwoordigt het vitaliteitsbeginsel, het leven, zij is de wijn, terwijl Allah het water is. Zij is de sterkste. Godsdienst als machtsinstrument wordt verworpen.

Djibriel en het vlindermeisje

Het enige wat uit godsdienst als instituut voortkomt is onderdrukking, zowel mentaal als fysiek. Het illustreert het reeds eerder geciteerde zinnetje ‘De mens heeft God van het begin af gebruikt om het onrechtvaardige te rechtvaardigen.’

Maar ook de godsdienst als mystiek wordt door Rushdie verworpen; dat blijkt duidelijk uit het verhaal van het vlindermeisje.

De grootgrondbezitter mirza Saïed is een verlicht man die in de wetenschap gelooft en Nietzsche gelezen heeft. Op een dag ziet hij op zijn gazon een jong meisje, Aisja, dat vlinders eet en dat een epileptische aanval krijgt. Hij haalt haar in huis en wordt verliefd op haar, maar als ze aan zijn vrouw Misjal vertelt dat deze zal sterven aan kanker en wanneer dat door een dokter bevestigd wordt, zet hij haar de deur uit.

Ze verdwijnt voor een week en keert dan

terug. Ze meldt dat de engel Djibriel bevolen heeft dat het hele dorp een pelgrimstocht naar Mekka moet maken, de Arabische Zee zal door een wonder voor hen splijten. Mirza Saïed verzet zich tegen het vertrek van zijn vrouw: er is geen God en de waters van de Arabische Zee zullen niet uiteen gaan.

Mirza Saïed vertegenwoordigt het rationalisme, het materialisme van het Westen, tegenover het spirituele, religieuze van Aisja. Mirza Saïed wordt erg lachwekkend voorgesteld en dit is niet ten onrechte, want rationele argumenten maken geen kans tegen geloof en mystieke beleving.

Het hele dorp vertrekt en mirza Saïed volgt hen in zijn Mercedes. Naarmate ze vorderen sterven er steeds meer pelgrims en komen er steeds meer twijfelaars in de Mercedes te zitten. Aisja daarentegen wordt steeds zelfverzekerder, ze is een soort negatieve Jeanne d'Arc geworden. Haar aanbidder Osmaan verwijt haar een demon te zijn geworden, maar zij antwoordt hem dat ze een boodschapper is. Dit werd echter al eerder ontkracht toen de aartsengel Djibriel opmerkte dat Aisja alleen hoort wat hij niet zegt. Overal horen mensen stemmen, worden verleid door woorden. Maar het zijn niet de zijne. Weer wordt dus gesteld dat er geen openbaring is.

Mirza Saïed probeert telkens de dorpelingen van hun dwaze voornemen af te houden. Hij vertelt hen over lemmingen, over de rattenvanger van Hamelen, over Circe. Aisja antwoordt daarop: ‘Zij die luisteren naar de verzen van de duivel, gesproken met de stem van de duivel, gaan tenslotte naar de duivel.’ (blz 441) Mirza Saïed is echter meer Westers-rationeel ingesteld en vraagt de dorpelingen meer vertrouwen te hebben in de rede dan in wonderen.

Als de profetes bekent dat Djibriel de boodschappen in populaire hitsongs aan haar doorgeeft, keren de dorpelingen zich van haar af. Maar ze kan ze terugwinnen. Ze zegt dat Djibriel haar over de twijfel heeft verteld, en hoe de Duivel er gebruik van maakt. Ze zegt dat ze op de proef werd gesteld, maar dat ze vernieuwd is, compromisloos, absoluut, puur. Het gezelschap komt aan de zee en Aisja wandelt vastbesloten het water in, gevolgd door heel het dorp, behalve enkele twijfelaars. Maar zelfs zij getuigen dat de wateren zich voor de pelgrims onder een wolk van vlinders openden.

Mirza Saïed gaat terug naar zijn huis, dat langzaam tot stof vergaat. Hij sterft in een visioen van wandelaars die de heilige stad bereiken.

Aisja is aanvankelijk niet slecht, ze gelooft werkelijk in haar missie. Ze is een aanhangster van het irrationele, dat de mensen echter naar de ondergang voert. Het rationele, vertegenwoordigd door mirza Saïed, kan niets tegen haar beginnen. Naarmate haar missie vordert en ze ziet welke macht ze over de mensen heeft, wordt ze pervers. Alles is nu goed te keuren, in naam van het geloof. Mystiek gekoppeld aan macht leidt dus tot excessen.

Goed en kwaad

De hoofdpersonen van het boek zijn niet aan een bepaalde godsdienst gebonden. Tijdens de jeugd van Saladin, nam diens vader de plaats van God in. In zijn puberteit werd dat beeld aangetast, wat hij als een soort geloofsverlies ervaarde. De breuk met zijn vader is een breuk met God; Saladin gaat verder als een ongelovige door het leven. Ook zijn vader zegt op zijn sterfbed dat hij geen illusies heeft, dat hij weet dat hij hierna nergens anders naar toe gaat.

Djibriel is de twijfelaar, degene die nergens zeker van is. Tijdens zijn ziekte heeft hij iedere minuut dat hij bij bewustzijn was God. aangeroepen, maar Allah antwoordde

niet. Toen voelde hij een vreselijke leegte. Hij smeekte Allah zich te manifesteren, maar voelde geen aanwezigheid en op een dag merkte hij dat het niet langer nodig was iets te voelen. Toen werd hij beter. Het is typerend dat hij later terugvalt in het religieuze en er vast van overtuigd is de engel Gabriël te zijn, die de wereld moet redden. Als hij terug is in India en denkt genezen te zijn, vervalt hij weer in het tegenovergestelde: hij werkt aan een remake van het Ramajana-verhaal, waarin de helden en heldinnen corrupt en verdorven zijn in plaats van puur en vrij van zonden. Zoals reeds gezegd wordt hij voortdurend heen en weer geslingerd tussen het absolute en de ontkenning ervan.

Ali, de vriendin van Djibriel, ervaart godsdienst als mystiek. Het beklimmen van een berg is voor haar een mystieke daad, ze komt er in contact met geesten: ‘Ze beklom de Everest om goed en kwaad te ontlopen’ (cf. Nietzsche). Op haar manier zoekt ze het absolute, het pure. En iedereen die dat zoekt, sterft in het boek!

Aan het einde van het boek, als het verhaal zich in India afspeelt, heerst er een soort ondergangsstemming. De Islamitische fundamentalisten zijn alom. Het is alsof de goden ten strijde trekken. Er heerst een strijd tussen schoonheid en wreedheid. Geloof is nu de dienaar van de laagste instincten en God is het werktuig van het kwaad.

Welke conclusie kan uit dit alles getrokken worden? Dat alle geïnstitutionaliseerde godsdiensten die tot machtsinstrumenten verworden zijn, worden verworpen. Ook de mystieke ervaring leidt tot excessen en is te verwerpen. Fanatisme is in alle gevallen het instrument van het kwaad. Koud rationalisme is evenmin een alternatief voor de verschillende vormen van religie. Persoonlijk streven naar het absolute leidt tot ondergang. Enkel aanvaarding van de eigen menselijkheid en een goede dosis twijfel houden stand.

'Het geval Rushdie'

Wat nu 'het geval Rushdie' betreft, men kan niet zeggen dat de Islam echt wordt aangevallen, noch in het verhaal over het vlindermeisje, noch in het stuk over Mahoen, dat in normale omstandigheden weinig ophef zou hebben gemaakt. Mahoen wordt in het eerste deel zelfs sympathiek voorgesteld: als een oprecht man die twijfelt. De duivelsverzen zijn overigens niet door Rushdie uitgevonden, die hebben werkelijk bestaan en zijn uiteindelijk door Mohammed herroepen. Alles wat over Mahoen gezegd wordt is ternslotte historisch juist: hij was een koopman, was met zijn veel oudere werkgeefster getrouwd, moest uit Mekka (Jahilia) vluchten en heeft dat gewapenderhand weer ingenomen. Nadien had hij inderdaad twaalf vrouwen. Het feit dat de hoeren van het bordeel 'Het Gordijn' zijn vrouwen personifiëren kan in de context van het boek absoluut niet worden opgevat als een aanval op Mohammed of zijn vrouwen.

Indien het boek enkel het hoofdverhaal en de twee religieuze verhalen had bevat, zou er nooit reactie uit Iran zijn gekomen. Maar het boek bevat nog een laatste verhaal, dat eigenlijk niet functioneel is in de structuur van het geheel, omdat het overbodig is.

De keizerin van Desj (die Aisja heet) en de imaam hebben elkaars dood gezworen. Hij is een balling in Londen, dat hij ziet als een Sodom waarmee hij geen contact wil hebben. Hij wil er onwetend van blijven, en derhalve onbevlekt, onveranderd, puur. Hij drinkt voortdurend water om puur te blijven. Zijn vijandin Aisja drinkt wijn.

Maar er is een grotere vijand dan Aisja en dat is de Geschiedenis zelf. 'Geschiedenis, de bloed-wijn die niet meer gedronken mag worden. Geschiedenis, de bedwelmer, schepping én eigendom van de duivel, van de machtige sjaitaan, de grootste van alle leugens - vooruitgang, wetenschap, rechten - waartegen de imaam zich keert. Geschiedenis is afdwalen van het rechtgebaande pad, kennis is een waanidee want op de dag dat Allah zijn openbaring aan Mahoen voltooide, was de som van alle kennis bereikt.' (blz. 196) En elders: 'Wij zoeken de eeuwigheid, de tijdloosheid van God. (...) Verbrand de boeken en vertrouw op het Boek; verscheur het papier en luister naar het Woord (...).' (blz. 196)

De imaam roept de engel Djibriel op en dwingt hem ertoe hem naar Desh te brengen waar het volk in opstand is. Moeders duwen hun zonen naar het front: *'Ga*

dan, word martelaar, doe wat er gedaan moet worden, sterf' (blz. 213). De imaam zegt tegen Djibriel:

> 'Je ziet hoe ze van me houden,' zegt de lichaamloze stem. 'Geen tirannie ter wereld kan de macht van deze trage, wandelende liefde weerstaan.'
>
> 'Dit is geen liefde,' antwoordt Djibriel. 'Het is haat.' (blz. 198)

Djibriel wordt gedwongen de keizerin te doden en het blijkt dat de oppergodin al-Laat in de huid van keizerin Aisja zat. Dan volgt een mooi beeld:

> En Djibriel (...) ziet hoe de imaam monsterlijk uitgegroeid, met gapende mond op het voorhof van het paleis aan de poort ligt; zodra er mensen door de poort marcheren slokt hij hen met huid en haar op. En nu is 'het einde der tijd' begonnen, 'het uur dat niet meer aangegeven kan worden, het uur van de terugkeer van de balling, van de overwinning van water op wijn, van het begin van de ontijd van de imaam.' (blz. 200)

De imaam in dit deel is duidelijk Khomeiny, die op deze manier dé incarnatie wordt van wat godsdienst als machtsinstrument, als fana-

tiek en onplooibaar fundamentalisme kan aanrichten.

Het is omwille van deze aanval op de *politicus* Khomeiny dat Rushdie voor zijn leven moet vrezen. Bij Khomeiny's doodvonnis werd God nog maar eens misbruikt om moord te rechtvaardigen.

Waarschijnlijk heeft de schrijver wel geweten dat hij een risico nam om het stuk over de imaam in zijn boek op te nemen: 'Blasfemie, daar staat de doodstraf op' (blz. 99), staat er, en de Salmaan in het boek (de schrijver Mahoen, die diens verzen veranderde) weet in ieder geval wat het betekent de draak te steken met de profeet:

> 'Het is zijn Woord tegen het mijne.' (blz.337)
>
> Mahoen schudt het hoofd. 'Jouw godslastering is onvergeeflijk, Salmaan. Dacht je dat ik daar niet achter zou komen? Jouw woorden tegenover Gods woorden stellen!' (blz. 343)

De duivelsverzen is een ongemeen rijk boek: alle aspecten die we hier slechts uiterst summier konden vernoemen, kunnen - naast vele andere: de deconstructie van het verhaal, de literaire en politieke allusietechniek, de personages rond de twee hoofdpersonen, de reflectie op het métier, op film etc. - elk het onderwerp zijn van lange, gedetailleerde studies.

Ook de stijl is belangrijk; het barokke, maar toch niet moeilijke, eerder erg creatieve Engels, waarbij de auteur vaak met betekenissen van het aan idioom zo rijke Engels speelt.

Ook door het sprookjesachtige, fantasievolle aspect, dat voor grote afwisseling zorgt en dat vaak aan de klassieke Arabische literatuur doet denken, boeit het boek voortdurend.

En bij dit alles kan *De duivelsverzen* het best gelezen worden als een pleidooi voor relativisme en dus tolerantie. Hoewel de schrijver noch wijzelf ons wat dat betreft enige illusie maken.

(Met dank aan Marijke Emeis, voor haar snelle en uitgebreide hulp bij de vertaling van de Engelse citaten.)

Nawoord van Marijke Emeis

Zoals uit het artikel van Diana van den Broek en Peter Bormans al blijkt is in De duivelsverzen niets zeker, gaat één stadium, één metamorfose voortdurend over in een ander.

Dit is een thema dat, hoewel in minder uitgewerkte vorm, ook voorkomt in Rushdies eerste boek *Grimus*, en dat is gebaseerd op de quantumtheorie: de waarheid bestaat pas op het moment dat de keuze ertoe wordt gemaakt. Het is een gedachte die de schrijver ook vanuit zijn culturele achtergrond heeft aangesproken, want hij is opgegroeid, zegt hij, met de sprookjes en verhalen van vele culturen. Rushdie heeft ze in zijn jeugd gehoord en gelezen, en de openingszin waarmee elke Perzische moeder een verhaaltje aan haar kinderen inleidt, is dan ook dezelfde als die waarmee de vele verhalen in *De duivelsverzen* beginnen: ‘Het was zo, het was niet zo...’

Dezelfde gedachte, het moment van de keuze, het scheppen van de waarheid, komt aan bod in de *Rigveda* (verzameling van brahmanistische gezangen, geschreven in het Sanskriet tussen ca. 1500 en 800 v.C): ‘Eerst was er duisternis, verborgen door het donker/Zonder de kenmerken van water was water wat bestond...’ En ook de *Rigveda* is een deel van Rushdies culturele erfgoed.

De duivelsverzen gaat in zekere zin over die keuze. Halverwege hoofdstuk VII maakt Chamcha een keuze: hij kiest het linkerpad en verklaart zichzelf daarmee tot de duivel waarvan hij het uiterlijk inmiddels heeft afgelegd. Even later kiest Djibriel Farisjta, aan het eind van hetzelfde hoofdstuk, tussen goed en kwaad: zal hij zijn tegenstander Chamcha redden uit de vlammen? Hij kiest, zoals een engel betaamt, voor het goede en lijkt met deze daad de demonen bij Chamcha uit te drijven. Maar aan het slot van het boek blijken deze keuzen op losse schroeven te staan en kan de lezer opnieuw besluiten wie hij tot duivel en wie hij tot engel kiest - en of hij een onderscheid tussen deze twee wil maken.

Zo, volgens het principe van de keuze van de werkelijkheid, wordt op het moment dat men besluit deze structuur eruit te lichten de visie van Van den Broek en Bormans op *De duivelsverzen* de goede analyse. Maar ook al is het een kloppende analyse waarin ik mij heel goed kan vinden, het is slechts één van de vele, misschien oneindig vele structuren waaruit men in *De duivelsverzen* kan kiezen. Het maakt deze roman van Salman Rushdie tot een onuitputtelijke schatkamer, een ‘Sesamopen-u’ van kostbaarheden naar eigen keuze.

Richard Todd

Salman Rushdie's *De duivelsverzen* en de vernieuwing van de studie Engelse letteren

De affaire rondom De duivelsverzen vormt een toepasselijk einde van één van de meest revolutionaire decennia die de roman in Groot- Brittannië deze eeuw heeft gekend. De jaren tachtig zagen een krachtige, verloren gewaande opbloei van de Engelse literaire roman, zowel in artistieke als in financiële zin. Voor een vergelijkbare, artistiek roemvolle periode van de Britse roman moeten we terug naar de jaren twintig, hèt tijdperk van de grote modernisten als Joyce, Woolf en Lawrence. En sinds de hoogtijdagen van Arnold Bennett, John Galsworthy en H.G. Wells, vlak voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, hebben alleen romanschrijvers van waarde aan het eind van de jaren tachtig een dergelijk vermogen kunnen vergaren. Het is beslist geen unicum voor een hedendaagse schrijver een voorschot van meer dan £100.000 (fl. 350.000) per boek te ontvangen.[1.] Naar verluidt ontving Rushdie van uitgeverij Viking een voorschot voor *De duivelsverzen* dat vijf keer zo hoog was: ongeveer $850.000 (1,87 miljoen gulden).

Hoewel gevestigde genreschrijvers zelfs hogere bedragen ontvingen (James Clavell was de eerste die in 1986 de grens van $5m (11 miljoen gulden) doorbrak met zijn boek *Whirlwind*) is het in Engeland voor de serieuze romanschrijver in de periode na 1914 nooit meer zo lucratief geweest als nu.

Wat er echter sinds oktober 1988 is gebeurd, zou in cultureel-politiek opzicht volkomen onbegrijpelijk zijn geweest voor een romanschrijver uit het Engeland van 1914. De agressieve vercommercialisering binnen de uitgeverswereld is maar één voorbeeld. Zo liep Rushdie weg van zijn voormalige uitgever, Jonathan Cape, ging naar Liz Calder, om vervolgens een contract aan te gaan met Viking.

Maar wat toch bovenal de behaaglijke uitgeversethiek van het Edwardiaanse tijdperk zou hebben geschokt, is de politieke kant van deze zaak: dat een roman kan leiden tot openbare boekverbrandingen, iets wat sinds de afschaffing van de overheidscensuur in Engeland tegen het einde van de 17e eeuw, niet meer is voorgekomen; dat de hieruit ontstane controverse daadwerkelijk tot de dood heeft geleid, en oproept tot moord; en dat dit alles zich afspeelt op wereldwijde schaal.

Maar wat waarschijnlijk het meest zou verbazen, is dat de moeilijkheden worden veroorzaakt door een schrijver, die, hoewel hij de Britse nationaliteit bezit, noch blank, noch westers van afkomst is.

Het is inmiddels gebleken dat de aandacht die de Britse media in 1980 besteedden aan de toen relatief nieuwe instelling van literatuurprijzen, in Engeland van zeer duidelijke invloed is geweest op de publieke opinievorming over wat men verstaat onder serieuze literatuur. In datzelfde jaar stond de roman van Anthony Burgess, *Earthly Powers*, als tweede keus op de lijst voor de beroemde ‘Booker Prize’. Dit boek bevat een fictieve bewerking van de slachting in Jonestown, een gebeurtenis die aan het eind van de jaren zeventig plaatsvond en waarbij meer dan 900 geloofsfanaten, veelal van Amerikaanse afkomst, massaal zelfmoord pleegden in Guyana, in opdracht van hun charismatische, maar bezeten, godsdienstig leider.

Nu, ruim tien jaar na deze historische gebeurtenis, worden we geconfronteerd met uitingen van religieus fanatisme die niet voortkomen, zoals in het geval Jonestown, uit een orthodox- christelijke stroming binnen de westerse maatschappij, maar die - des te verontrustender - het directe gevolg zijn van een botsing tussen

de normen van het islamitisch fundamentalisme en het westerse, wereldse geloof in het recht op vrije meningsuiting.

In het hierna volgende gedeelte zal ik mij concentreren op een aantal zorgwekkende en tegenstrijdige elementen van dit conflict. Vervolgens zal ik in het kort schetsen wat hiervan de consequenties zijn voor mijn eigen vak, de Engelse literatuurstudie. Het zal blijken dat de drie ingredinëten: de religieuze, de politieke

en de artistieke kanten van deze zaak, onlosmakelijk met elkaar vervlochten zijn. Inderdaad lijkt er op dit moment nog weinig kans te bestaan op wederzijds begrip.

En passant zal ik tevens proberen een aantal verschillen aan te geven tussen de diverse reacties op de Rushdie-affaire binnen Amerika en Groot-Brittanië, twee toch hechte bondgenoten. Deze verschillen lijken in hoofdzaak voort te komen uit de toenmalige oprichting van de Verenigde Staten als onafhankelijk van Engeland, dat, zo is gebleken naar aanleiding van de Rushdie-affaire, wetten op godslastering kent die alleen betrekking hebben op het anglicaanse staatsgeloof. Daarentegen werd het Eerste Amendement op de Amerikaanse grondwet opgesteld juist om het recht op vrije meningsuiting duidelijk vast te leggen en daardoor te beschermen in een land zonder officiële staatsgodsdienst.

Ik zal proberen zo voorzichtig mogelijk de literaire argumenten uiteen te zetten, die m.i. *De duivelsverzen* vrijpleiten van godslastering (voor een uitgebreide analyse van de roman verwijs ik naar het artikel van Diana van den Broek en Peter Bormans elders in dit nummer). Tevens zal ik mijn indruk geven van hoe de Rushdie-controverse werd gezien in de Verenigde Staten en zal ik een wat objectiever en feitelijker verslag geven van de reacties in Engeland, Iran en elders. Voorzichtigheid is hierbij geboden, want, hoewel ik mij zal beperken tot het beschrijven van de literaire criteria, de vraag dringt zich herhaaldelijk op of die criteria op zich wel voldoende zijn. Wat in ieder geval duidelijk lijkt, is de absolute noodzaak voor de westerse landen, waaronder Groot-Brittannië, om de wet op godslastering (indien die nog in hun grondwet staat opgenomen) te schrappen.

Verdeeldheid

Op 14 februari werd door Khomeiny een *fatwa* (decreet) uitgevaardigd. Hierin werd Rushdie ter dood veroordeeld wegens godslastering. Tegelijkertijd loofde een onafhankelijke islamitische organisatie een beloning uit. Dit doodvonnis viel toevalligerwijs samen met de publicatie op 22 februari van Rushdie's roman in Amerika. In de westerse pers was men algemeen van mening dat de keuze van dit tijdstip door de Ayatollah zeker opzettelijk was. Nadat de oorlog tegen Irak in Iraanse ogen zo teleurstellend was verlopen, zocht Khomeiny een doel waarmee hij de islam kon verenigen onder zijn fundamentalistische dictatuur.

Hoewel het zeker waar is dat Khomeiny zeer berekenend gehandeld heeft, is deze verklaring al te eenvoudig, omdat die te weinig aandacht schenkt aan de essentiële verdeeldheid binnen de islam zelf. Als Imam vertegenwoordigde de ayatollah Khomeiny voornamelijk de sji'itische islamieten, die de grootste groep in Iran en Irak vormen, en niet de sunni's, die zich elders bevinden, bv. in Engeland met een mohammedaanse gemeenschap van 850.000 mensen. Desalniettemin vond het *fatwa* grote weerklank bij deze Engelse minderheidsgroep die zich niet alleen geïsoleerd, maar zelfs verraden voelde, zowel door haar eigen leiders en intellectuelen als door de Britse overheid. Dit is een belangrijk en tevens ironisch aspect van de tragedie rondom de gehele affaire. Omdat de Engelse islamieten zich in feite wel moesten scharen achter dit vonnis, gaven zij hun steun aan wat door de hele wereld werd veroordeeld als ‘terrorisme met staatssubsidie’. Indien hun eigen leiders, alsmede de Britse politie en politici, in de afgelopen twintig jaren zich ontvankelijker hadden getoond voor het groeiende gevoel van culturele vervreemding binnen de islamitische gemeenschap, dan had deze zich wellicht anders opgesteld.

De grootste ironie is wel, dat Rushdie ter dood veroordeeld werd juist voor wat men kan beschouwen als het hoofdthema van zijn totale artistieke visie, nl. de erbarmelijke vooruitzichten van zowel de islamieten als andere ethnische minderheden; en de vreselijke dilemma's waarmee de enkeling wordt geconfronteerd wanneer hij bewust kiest voor aanpassing aan de Engelse, post-koloniale cultuur. Laten wij Rushdie's eigen uitspraak accepteren, dat hij al twintig jaar over dit boek heeft nagedacht en dat hij zich pas na zijn terugkomst uit Nicaragua, waar hij materiaal verzamelde voor zijn reisverslag *De glimlach van een jaguar* (1986), in staat voelde zijn visie te verwoorden in al haar complexiteit.

Rushdie had al eens eerder een aanvaring gehad met het autoritaire gezag. Zowel *Middernachtskinderen* (1981) als *Schaamte* (1983) werden na publiactie beide verboden, eerst in Indië en vervolgens in Pakistan. Het verbod op *De duivelsverzen* was verder verbreid en

reikte bv. tot aan Indonesië en - bijzonder ironisch - Zuid-Afrika. Maar was het een politiek leider (en niet een geestelijk leider) van pas gekomen, dan zou *Schaamte* zeker gezien zijn als een belediging van de islam en hoogstwaarschijnlijk als ketterij, aangezien het een zeer doeltreffende satire is op de politieke manipulatie van de waarheid door religieuze extremisten binnen de regering van een islamitische staat (in dit geval Pakistan). Dit punt is van belang omdat juist dit thema, de manipulatie van de waarheid, ten grondslag ligt aan mijn literaire verdediging van het omstreden tweede en zesde deel van *De duivelsverzen* ('Mahoen' en 'Terug naar Djahilia').

Illustratie: Leo Eland

Paradise Lost

Salman Rushdie verkreeg bekendheid in Europa met *Middernachtskinderen*, waarvoor hij de 'Booker Prize' won. Ook *Schaamte* en *De duivelsverzen* werden onmiddellijk in het jaar van hun publicatie voorgedragen voor de nominatie, een minstens even zo grote eer. Hoewel men in de Amerikaanse media bij De *duivelsverzen*-affaire steevast verwees naar 'de Engelse romanschrijver Salman Rushdie', leken maar weinig verslaggevers iets over hem te weten. Noch schenen zij zich bewust te zijn van Rushdie's prominente rol als voorstander van de harmonieuze rassenintegratie in Groot- Brittanië, noch hadden zij opgemerkt dat de immigratie en assimilatie van ethnische minderheden in de veranderende maatschappij van Engeland beschouwd kan worden als hèt centrale thema van zijn boek. In de Verenigde Staten heerst nog steeds grote onwetendheid over überhaupt het bestaan van de multi-raciale maatschappij in het hedendaagse Engeland en over de aard daarvan. Ik werd bijzonder getroffen door deze Amerikaanse reactie, omdat hij zo verschilde van de eerdere reactie in West-Europa.

Het viel mij op, en vele kritische lezers in West-Europa met mij denk ik, dat de roman opent met wat een indrukwekkende bewerking mag worden genoemd van Miltons - *Paradise Lost*, het belangrijkste epos van de christelijke literatuurgeschiedenis. Dit is het gedeelte waarin Djibriel Farisjta en Saladin Chamcha uit een Boeing 747 vallen, nadat deze is opgeblazen door terroristen. De hoogte waarvan zij vallen is gelijk aan die van Mount Everest:

> 'Voor je wordt herboren,' zong Djibriel Farisjta toen hij uit de hemel tuimelde, 'moet je eerst wel dood. Ho hi! Ho hi! En voor je valt op aardse boezem, redden vleugels uit de nood. Taka! Taka-boem! En glimlacht er, wie nooit een traan vergoot? En wie won ooit een meisjeshart, vadertje, die eerst geen zucht ontschoot? Voor je wordt herboren, baba ...' Op een winterochtend, op nieuwjaarsdag of daaromtrent, vielen van grote hoogte, zevenentachtighonderd meter en zestig centimeter, zonder het voordeel van parachutes of vleugels, vlak voor zonsopgang twee heuse, volwassen, levende mannen uit een heldere hemel in de richting van het Kanaal.[2.]

De aard van deze passage geeft reeds enig idee over de ingewikkeldheid die gaat volgen. Rushdie's bewerking van *Paradise Lost* bestudeert op complexe wijze de dualistische gedachte en steunt dus niet alleen eenvoudigweg op de oosterse vertelkunst. Zo wordt de identiteit van Farisjta en Chamcha verwisseld en later, in de omstreden hoofdstukken van het boek, brengen Farisjta's dromen de lezer in verwarring over de eigenlijke identiteit van de dromer.

Wat mij opviel, en hierin sta ik, denk ik, niet alleen, is de voor Rushdie zo karakteristieke mythografie: de naam van het vliegtuig is 'Bostan' en dit, zo staat ook later in het verhaal, is de Perzische naam van één van de tuinen van het paradijs. Eveneens zullen vele lezers, net als ik, getroffen zijn geweest door het feit dat Rushdie bijna aan het einde van zijn boek een aantal van zijn personages een bezoek laat brengen aan Schotland, waarbij de rit hen o.a. voert door de stad Lockerbie. Deze stad is inmiddels het symbool geworden van één van de ergste gebeurtenissen in de geschiedenis van de luchtterreur. Deze daad vond echter plaats nà de fictieve bombardering in Rushdie's boek, nl. op 21 december 1988. En dit is niet de enige welhaast profetische voorspelling in het boek. Sommige Engelse recensenten beschreven Rushdie's talent, achteraf gezien, zelfs als bijna demonisch van aard, als die van een gedreven schepper die weinig consideratie toont voor de gevolgen van zijn kunst. De doelbewustheid waarmee Rushdie in het omstreden hoofdstuk 'Mahoen' één van 'de geteisem-drieëenheid' omschrijft als 'de een of andere armoedzaaier uit Perzië met de zonderlinge naam Salmaan' (blz. 98), die later ook moet onderduiken, is menig lezer niet ontgaan, noch zinnen als:

> Mahoen schudt het hoofd. 'Jouw godslastering is onvergeeflijk, Salmaan. Dacht je dat ik daar niet achter zou komen? Jouw woorden tegenover Gods Woorden stellen!' (blz. 343)

Een verslag in The Observer, dat na het *fatwa* terugblikte op de gebeurtenissen rondom de Engelse publicatie van *De duivelsverzen*, citeerde de evenzo profetische woorden van de voorzitter van het Engels-Islamitisch Genootschap ter Bevordering van Godsdienstige Tolerantie, dr. Hesjam El Essawi, die op 2 oktober aan Rushdie schreef: 'Ik zou U willen verzoeken Uw houding enigerwijs te verbeteren, voordat het monster dat U zo achteloos schiep, uitgroeit tot wereldse proporties en niet beteugeld kan worden.'[3.]

In dit licht is het zeer verleidelijk om, evenals andere schrijvers, uiteenlopend van Roald Dahl tot Joseph Brodsky, te stellen dat het boek, zoals Brodsky zei, 'er gewoon om vroeg'.[4.] Het lijkt mij dat we er inderdaad van uit moeten gaan, dat Rushdie precies wist wat hij deed.

De enige wijze waarop wij inzicht kunnen krijgen in de vraag *waarom* Rushdie deed wat hij heeft gedaan, is door het bestuderen van Djibriels dromen in de

hoofdstukken ‘Mahoen’ en ‘Terug naar Djahilia’, waar hij droomt van het ‘herschrijven’ van de Koran en de overlevering van ‘de duivelsverzen’. Volgens de overlevering verwierp de profeet Mohammed een openbaring als vals omdat die, naar het scheen, in plaats van monotheisme, het polytheisme toestond. De artistieke vraag die zich onmiddellijk opdringt, zoals Rushdie ook aangaf in menig vraaggesprek vóór het *fatwa*, is: wanneer kan men een goddelijke openbaring vertrouwen en wanneer niet? En wat is de invloed van dit probleem op openbaringen van wereldse aard, zoals een creatief kunstenaar, die zich bezighoudt met de problematiek van de metamorfose (die Rushdie noemde als één van de belangrijkste hoofdthema's van zijn boek), die zou kunnen beleven?

In het boek zelf wordt herhaaldelijk de aandacht gevestigd op een zegswijze uit de oosterse verhaaltrant: ‘Het was wel en het was niet zo.’ Voor Rushdie bleek dit dè manier

om omzettingen, gedaanteverwisselingen en veranderingen van allerlei aard te bestuderen:

Om beledigingen om te zetten in kracht; *whigs, tories*, zwarten, allemaal besloten ze trots de naam te dragen die hun smalend werd gegeven, en zo wordt ook onze bergbeklimmende, profetisch gemotiveerde eenling de kinderschrik van de middeleeuwen, het synoniem van de Duivel: Mahoen (blz. 91). (...)
Maar als hij is uitgerust, komt hij in een ander soort slaap, een soort niet-slaap, de toestand die hij *luisteren* noemt, en hij voelt een sleurende pijn in zijn buik, alsof er iets uit geboren wil worden, en nu voelt Djibriel, die hoog-zweeft-omlaag-kijkt, zich in de war raken: wie ben ik, en op deze momenten begint het erop te lijken dat de aartsengel ook werkelijk in de Profeet is, ik ben dat sleuren in die buik, ik ben de engel die uit de navel van de slaper naar buiten moet worden gedreven, ik, Djibriel Farisjta verschijn terwijl mijn andere ik, Mahoen, in trance ligt te luisteren, ik ben van navel tot navel door een glanzende lichtstreng met hem verbonden, het valt onmogelijk te zeggen wie van ons de andere droomt. (blz. 106)

In deze passages wordt onmiskenbaar diep nagedacht over artistieke identiteit, het creatieve proces en de positie van de kunstenaar als een soort god. De literaire verdediging dient hier groot belang aan te hechten.

Vrije meningsuiting

In de Verenigde Staten toonde men voor deze argumenten maar weinig interesse. Het debat richtte zich meestal op het recht van vrije meningsuiting. Geeft het Eerste Amendement op de Amerikaanse grondwet de burger het recht op vrije meningsuiting om alles wat zij/hij wil, te zeggen of ten uitvoer te brengen in naam van de kunst? Evenals de Britse historicus Christopher Hill zullen vele letterkundigen waarschijnlijk wederom herinnerd worden aan de Engelse republikein John Milton. Het pleidooi dat Milton in 1644 hield, werd door Hill omschreven als het van oudsher verdedigen van het recht op vrije publikatie: ‘Wij moeten het kwaad leren kenner opdat wij vrijelijk het goede kunnen kiezen.’[5.]

De Amerikaanse grondwet waarborgt dus het recht op vrije meningsuiting. Maar dan dient de andere vraag zich aan: of *De duivelsverzen* niet het negatieve stereotype van de moslim bevordert. Deze vraag is nooit beantwoord, deels omdat het *fatwa* zelf het stereotype leek te bevestigen en deels omdat er waarschijnlijk geens overtuigd islamiet te vinden is, die inderdaad het hele boek heeft gelezen.[6.] Dit laatste is absoluut niet bedoeld als een populaire uitspraak. Al zou zo'n speurtocht succesvol zijn geweest, dan is het toch ondenkbaar dat een moslim het boek op dezelfde wijze zou interpreteren als een blanke Europeaan, tevens getraind lid van de gevestigde academische orde.

Hiermee begint het probleem, want het is vrijwel onmogelijk deez twee interpretaties van elkaar te scheiden. Een islamiet die *De duivelsverzen* leest, is niet, en kan niet gevoelig zijn, voor wat de Caribische dichter Derek Walcott, ‘het fantasmagorische karakter’ van het boek noemde.[7.] Hiermee betreden wij het gevaarlijke gebied van onverenigbare culturele waarden waarvoor Rushdie destijds, in oktober, door dr. El Essawi gewaarschuwd werd. Het is misschien nuttig om dit moment in mijn betoog een korte samenvatting te geven van de toenmalige islamitische reacties buiten Iran en Groot-Brittannië. Hoewel menig moslim later zijn bezorgdheid heeft geuit over Khomeiny's *fatwa* en diens beweegredenen, of die zelfs heeft betreurd, bleef men toch algemeen van mening dat het boek beledigend

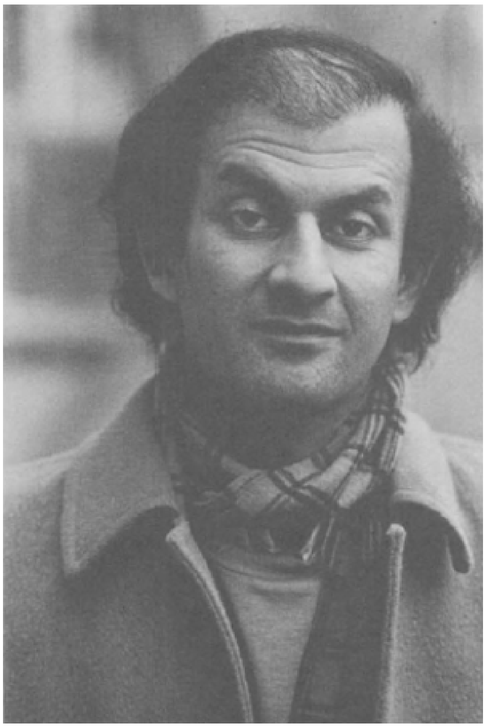
en godslasterlijk was. Deze gematigde reactie verdient de serieuze aandacht van de westerse, wereldse, lezer.

Samenvattend kan men stellen dat het de taal was en met name dergelijke uitdrukkingen als ‘trinity of scum’ en ‘fucking clowns’ (in de vertaling van Marijke Emeis respectievelijk, ‘geteisem-drieëenheid’ en ‘stomme clowns’) die duidelijk de ergste aanstoot gaven. De algemene opinie beschuldigde Rushdie van pornografisch verraad van het geloof (‘scum’ suggereert ook ‘mannelijke zaad’ en in een latere episode dragen twaalf prostitué's dezelfde naam als de vrouwen van de Profeet).

Een Pakistaner vatte de algemene gevoelens als volgt samen: het was net alsof Rushdie ‘een briljant gedicht had geschreven over de geslachtsdelen van zijn ouders, en dat voorleest op de markt onder toejuiching van vreemden die natuurlijk lachen om de grapjes over zijn ouders’ genitaliën en daar vangt hij dan nog geld voor ook.'[8.]
Vooral dit laatste stak en men

beschuldigde Rushdie ervan dat hij zich in feite had gedragen als een ‘blanke’ Indiër; dat hij zich verlaagd had tot de waarden van een literaire elite van een verdorven cultuur. Het Indiase en islamitische parlementslid Sajed Sjahaboeddin, één van de belangrijkste personen die het Ministerie van Financiën van Rajiv Ghandi's regering er van wist te overtuigen dat de roman verboden moest worden, schreef:

> Er is meer dan alleen het leven en royalties door een uitgebluste cultuur betaald in ruil voor Uw optreden als meester in literaire foefjes en als leverancier van cultuurshock ... Het grieft U, dat U bent veroordeeld zonder gehoord te zijn en zonder dat men Uw boek heeft gelezen. Het is waar, ik heb het niet gelezen en ik ben ook niet van plan het te lezen. Ik hoef mij niet door een stinkende rioolbuis te wringen om te weten wat smerig is.[9.]



Salman Rushdie (Foto: Taco Anema)

Rushdie verwierp deze kritiek uit een dergelijke hoek als politiek cynisme. In een open brief aan Rajiv Ghandi, die dezelfde week verscheen in diverse internationale kranten, schreef hij:

> U weet, net als ik, dat meneer Sjahaboeddin en zijn medestanders helemaal niets om mijn boek geven. Waar het bij hen om draait is: naar wie gaat de islamitische stem. Het ontstemt mij dat mijn boek als politieke voetbal gebruikt wordt.[10.]

De Koran

Eén grote uitzondering op de Amerikaanse reactie, zoals ik die eerder heb beschreven, dient hier te worden vermeld. In maart 1989 bezocht de vermaarde Afro-Amerikaanse geleerde, Ali A. Mazrui, zelf ook islamiet, de Universiteit van Michigan te Ann Arbor om een lezing te houden over *De duivelsverzen*. Hoewel hij aandrong op het herroepen van het *fatwa*, stond hij toch aan de kant van de eisende, islamitische, partij.

Mazrui kwam met een voor westerlingen waarschijnlijk onbekend gezichtspunt. Hierin verwees hij naar het belangrijke feit dat de Koran vandaag de dag het meest gelezen boek ter wereld is, d.w.z. het meest gelezen in de *oorspronkelijke (Arabische) taal en niet in vertaling*. Het behoort tot de krachtige *mondelinge* overleveringstraditie, maar is tegelijkertijd een onweerlegbaar *geschreven* boek. De taal is daar een integraal deel van; iets wat bijvoorbeeld niet geldt voor de bijbel. Hiermee bedoelt Mazrui, dat de Koran een gezaghebbend boek is dat nooit, zoals de bijbel, mag worden verklaard of zelfs worden vertaald.

Hieruit volgt de directe en zelfs pijnlijke vraag, in hoeverre de Koran een verzonnen constructie die afwijkt van het origineel *kan* of *mag* voortbrengen - helemaal wanneer als dat in een andere taal dan het Arabisch gebeurt. De overlevering waaruit het boek is voortgekomen, vertelt dat de Koran het Woord van God is, gedicteerd door de aartsengel Gabriël en opgetekend door de Profeet Mohammed. De Koran is daarom dus niet het werk van Mohammed, maar het stelt wel als voldongen feit dat Mohammed de unieke gave had om mondelinge uitspraken van het goddelijke om te zetten in het geschreven woord Uit Mazrui's betoog werd duidelijk dat de godslasterlijke daad die ten grondslag ligt aan

De duivelsverzen, voor een Moslim te vergelijken valt met die van *Paradise Lost* door de revolutionaire republikein Milton (zo zou hij althans te boek hebben gestaan in 1667 toen zijn meesterwerk uiteindelijk uitkwam). Deze waagde het immers een heilig geschrift te herschrijven.

De islam, dit zelfs in tegenstelling tot orthodox- christelijke groeperingen, kent dus geen traditie van hermeneutische tekstverklaring. Dit simpele gegeven snijdt als een scheermes dwars door Salman Rushdie's kunst. Zoals zovele politieke satirici creëert hij in zijn werk, zij het op uitermate verfijnde wijze, een andere wereld, door overeenkomst verwant aan de onze, maar toch verschillend daarvan. Westerse studenten letterkunde worden tijdens hun opleiding getraind op het herkennen van deze strategie. Om met Sir Philip Sidney's onsterfelijke woorden te spreken: 'the poet [lees hiervoor: elke creatieve kunstenaar die werkt met woorden] he nothing affirms, and therefore never lieth.'[12.] Het is *onmogelijk* dat een roman, ontsproten aan de fantasie, stelt: 'zo gebeurt het werkelijk in de wereld', want hij heeft als inherente eigenschap dat hij een wereld beschrijft die niet bestaat; de paradox is, dat het toch in bepaalde gevallen (gevallen die wij realistisch noemen), *de schijn moet wekken dat wel te doen*.

Het soort realisme dat Rushdie hanteert, werd door het professionele literaire gezag voorzien van de term 'magisch' en dit gebeurde hoofdzakelijk onder de invloed van een recente, zeer krachtige en fascinerende literaire stroming afkomstig uit Latijns-Amerika. Maar, zo schreef de Britse recensent (en aanhanger van Rushdie) Blake Morrison in The Observer, wat voor Europeanen een schitterend voorbeeld was van 'magisch realisme', leek voor gelovige moslims meer op 'vunzig realisme'.[13.]

Conclusie

Het is voor iemand uit het Westen welhaast onmogelijk, gezien de kloof van culturele vooroordelen waaruit de Rushdie-controverse is ontstaan, de literaire argumenten die *De duivelsverzen* van godslastering zouden vrijpleiten, op zich als voldoende te beschouwen - al is de zaak zelf nog zo overtuigend. Mocht deze conclusie wat al te pessimistisch klinken, bedenk dan dat deze controverse een ieder, in Europa of de Verenigde Staten, die geïnteresseerd is in een studie letterkunde, dwingt tot het aangaan van een aantal duidelijke confrontaties. Ik zou mijn betoog willen afronden met een samenvatting van die problemen voor de studie Engelstalige literatuur.

Laat de westerse lezer ervan doordrongen zijn dat de canonisering van *De duivelsverzen* door het opplakken van het etiket 'magisch realisme', niet meer dan een hermeneutische strategie is. Immers, de term 'magisch realisme' sluit niet per definitie andere interpretaties van Rushdie's boek uit. In ons enthousiasme Rushdie te plaatsen in dezelfde (westerse) school als Borges en Márquez, zijn wij misschien geneigd dit feit over het hoofd te zien. Aanvaarden we echter het bestaan van culturele pluriformiteit in een land zoals Engeland, dan moet het ons duidelijk zijn dat dit een politiek gebaar is, dat gevolgen heeft voor onze opvatting over de literatuur.

Als wij erkennen dat de ontmoeting met een groot kunstwerk politiek een explosief karakter kan aannemen, dan moeten we ons bewust worden van de aard daarvan. Als de literaire anglistiek in een crisis verkeert, dan ligt de oorzaak van de crisis bij het uitblijven van die gewaarwording. We kunnen niet langer meer doen alsof de

Europees-gerichte criteria die wij hanteren bij de bestudering van de Engelstalige literatuur, de enig juiste zouden zijn.

In een poging het verraderlijke gebied over te steken tussen oosterse en westerse ideeën over een gegeven tekst, de betekenis van de eigen geschiedenis, en de aard van een bepaald literair werk, heeft Rushdie zijn eigen leven, waarschijnlijk tot het einde van zijn dagen, in de waagschaal gesteld. Hij werd hiertoe gedreven door de behoefte om zijn eigen status als verwesterde oosterling en als 'vertaald' persoon (zoals de verteller in *Schaamte* het uitdrukt) onder de loep te nemen.

Hoewel wij misschien de hoop hebben gekoesterd op een vreedzamer einde aan de onderhandelingen tussen de twee zo verschillende culturen, kunnen we de zaak die Rushdie's leven in gevaar heeft gebracht geen slechtere dienst bewijzen dan door te beweren dat verdere onderhandelingen onnodig zijn, omdat die toch geen zin hebben.

Het is de plicht van een ieder die belang heeft bij wat de Rushdie-affaire symboliseert, het feit onder ogen te zien dat, indien we het aan de kaak stellen van Europees-gerichte normen opvatten als een bedreiging, onverdraagzaam-

heid en fanatisme het onvermijdelijke gevolg zullen zijn. Maar aanvaarden we de uitdaging voor wat die is, dan zullen we beloond worden: door *Paradise Lost* af te staan en te laten toetsen volgens normen die afwijken van de normen die de literaire anglist(e) traditiegewijs hanteert, kan onze interpretatie van het prachtigste epos uit de Engelse literatuurgeschiedenis alleen maar worden verrijkt. En omgekeerd raken we misschien opnieuw doordrongen van de noodzaak - hoe gevaarlijk het ook moge zijn - teksten te lezen (zoals de Koran), die we anders ter zijde hadden geschoven.[14.] Kort gezegd: de Rushdie-affaire heeft aan het licht gebracht dat de studie Engelse letterkunde in een crisis verkeert die alleen dan kan worden opgelost, als zijn beoefenaars bereid zijn het bestaan van andere culturele waarden te honoreren en de gevaarlijke taak op zich te nemen die te assimileren.[11.]

Dit artikel is tot stand gekomen met medewerking van Winnie Todd-Kooy, die de Nederlandse bewerking verzorgde. Ook wil ik hierbij mijn dank betuigen aan Nicole Slagter, die een deel van het secundaire materiaal vergaarde.

Eindnoten:

1. Raadpleeg Frank Kermode, *The Art of Telling: Essays on Fiction* (Cambridge, Mass.: Harvard U P 1983), blz. 10: ‘It may not seem credible, but I calculate that Bennett's income in 1913, expressed in terms of our money in 1982, amounted to something over £800,000.’ In 1989 zouden we dit bedrag moeten herzien en wel in de richting van £1m (3,5 miljoen). De totale opbrengst van alleen al *De duivelsverzen* (met inbegrip van royalties en vertaalrechten) - hoewel Rushdie daarvan niet kan profiteren-kunnen we slechts raden, maar uiteindelijk zullen die waarschijnlijk ver boven de *100 miljoen* uitstijgen.
2. Ik citeer uit de vertaling van *De duivelsverzen* van Marijke Emeis (Utrecht/Antwerpen: Veen, 1989), blz. 11. Voortaan zal ik in mijn tekst van deze vertaling gebruik maken.
3. Citaat uit Lisa Appignanesi en Sara Maitland, red., *The Rushdie File* (London: ICA/ Fourth Estate, 1989), blz. 56.
4. ‘Words for Salman Rushdie’, blz. 26. Zie ook Dahls brief aan The Times, 28 februari 1989, geciteerd in *The Rushdie File*, blz. 217-18.
5. Ibidem, blz. 28. Hill verwijst hier naar Miltons Areopagitica (1644), waarin deze de overheidscensuur hekelt.
6. In een interview dat werd uitgezonden op 14 februari 1989 (deze dag viel ironisch genoeg samen met de uitvaardiging van het *fatwa*) had Rushdie zelf met voorgewende naïviteit de volgende opmerking gemaakt: ‘It's very simple in [Britain]. If you don't want to read a book, you don't have to read it. It's very hard to be offended by *The Satanic Verses*, it requires a long period of intense reading. It's a quarter of a million words.’ Citaat uit *The Rushdie File*, blz. 28.
7. ‘Words for Salman Rushdie’, p. 29.
8. *The Rushdie File*, blz. 224. De langere versie van het artikel waaruit ik citeer, Ali A. Mazrui, ‘Is *The Satanic* Verses a satanic novel?: moral dilemmas of the Rushdie affair’, verscheen in de Michigan Quarterly Review 28/3 (zomer 1989), blz. 347-71 (zie ook mijn tekst).
9. Dit commentaar verscheen in The Times of India op 13 oktober 1988, en werd geciteerd in *The Rushdie File*, blz. 47.
10. *The Rushdie File*, blz. 44.
12. Sidney, *An Apology for Poetry* (1595).
13. Blake Morrison, ‘The Hazards of Artistic Daring’, The Observer, 19 februari 1989, blz. 15. Morrison, de literaire redacteur van deze krant, gaf blijk van zijn steun aan Rushdie door deze, nadat hij was ondergedoken, tenminste twee recensies te laten verzorgen. ‘Vunzig’ [‘dirty’] realisme is een met opzet gekozen benaming die een nieuw soort genre beschrijft van Noordamerikaanse afkomst. In een profielschets in The Observer van 27 augustus 1989, blz. 11, wordt deze term

aan Bill Buford toegeschreven, en het tijdschrift Granta, waarvan Buford hoofdredacteur is, heeft het genre zeker gepropageerd.

14. Nadat ik deze woorden op papier had gezet, ontdekte ik dat Fay Weldon in ‘Sacred Cows: A Portrait of Britain, Post-Rushdie, Pre- Utopia’ [Chatto CounterBlasts 4] (London: Chatto & Windus, 1989), blz. 5-7, ongeveer dezelfde mening uitte.
11. Mazrui is niet de enige islamitische intellectueel die deze zienswijze naar voren bracht. Zie bv. ook het artikel door de Jordaanse romanschrijfster Fadia A. Faqir, geciteerd in *The Rushdie File*, blz. 236-8.

Peter Swart
Gerben Hellinga: *De terugkeer van Sid Stefan*

Gerben Hellinga heeft nooit de ambitie gehad een zogenaamd serie-schrijver te worden, al wekte het snelle ritme van de reeks *Dollars* (1966), *Messen* (eveneens 1966), en *Vlammen* (1967) mogelijk een andere indruk. Verder dan het begin van een vierde avontuur van zijn hoofdpersoon Sid Stefan - dat zich ergens in Turkije moest afspelen - kwam Hellinger, zoals de auteur zich toen noemde, aanvankelijk niet. Dat werd in kringen van liefhebbers van het genre algemeen betreurd, want de opkomst van Sid Stefan werd nu juist ervaren als verfrissend in een tijd waarin er verder weinig vernieuwends gebeurde op thrillergebied. Oolbekkink en Ferdinandusse waren ieder op eigen wijze natuurlijk in orde, maar een Nederlandse tegenhanger van de alom-bewonderde ‘private-eye-Californische-School’ ontbrak destijds.

In 1969 verscheen nog *De A van Afbraak*, dat later naast de drie korte titels zou worden opgenomen in de Hellinger-Omnibus. Het is een op zichzelf staand verhaal over smokkelaktiviteiten per vliegtuig, gebaseerd op een bestaand dossier van de KLM-Veiligheidsdienst, dat aan de schrijver was toegespeeld door een gefrustreerde employé, die wist wie de daders moesten zijn, maar niets kon bewijzen. Een goed gegeven dat een strak verhaal opleverde.

Hierna liet Hellinga de misdaadroman los om zich te verdiepen in het schrijven en regisseren van toneelstukken. Geen vreemde sprong, gezien zijn toneelopleiding aan het Max Reinhardt Seminar in Wenen. Ook werkte hij regelmatig voor radio, televisie en film. In interviews uit die tijd spreekt Hellinga over zijn misdaadroman als ‘oefeningen in 't schrijven’. Het toneelstuk *Ajax-Feyenoord* en de bewerking van Theo Thijssens *Kees de Jongen* waren direkt zeer succesvol, getuige de Henriëtte Roland-Holstprijs (1970) die Hellinga al snel kreeg voor zijn toneelwerk. Ook *Mensch durf te leven* uit 1970, over het Hollandse cabaretleven in de twintiger jaren (Jean-Louis Pisuisse e.a.) sprak tot de verbeelding. Met het verstrijken der jaren leek de thriller steeds meer een afgesloten hoofdstuk.

De liefhebbers van de misdaadroman werden dan ook aangenaam verrast door het verschijnen van het briljante *Merg en Been* (1985). Het verhaal staat met beide benen in de Amsterdamse drugsscène en opent met hoofdpersoon Jos de Spin, die met een gat in zijn geheugen ontwaakt naast iemand die voorgoed is ingeslapen. Tijdens zijn zoektocht en poging tot rekonstruktie ontmoet de Spin geen normaal mens, en blijkt dat sommige honden gewoon kunnen denken en praten. Onorthodox? Genre-vreemd? Ach, Hellinga zei 't al eerder in Bzzlletin (nummer 137): ‘In de literatuur bestaan geen grenzen.’

Merg en Been is een uniek boek, waarin extra raadsels worden opgeroepen door het ongeremde gebruik van drank en drugs door sleutelpersonages; het is niet doenlijk een helder onderscheid te maken tussen werkelijkheid en hallucinatie. Het boek verdiende een prijs, maar kreeg die niet, zoals dat wel vaker gebeurt.

Twintig jaar later

Enkele maanden geleden verscheen tot veler verrassing *De Terugkeer van Sid Stefan*. Twintig jaar later de draad weer proberen op te pakken, het lijkt een hachelijke onderneming. Maar als je moet afgaan op het oordeel van de jury die dit jaar de prijs voor de beste Nederlandstalige misdaadroman moest toekennen, dan heeft één en ander goed uitgepakt: Hellinga kreeg De Gouden Strop 1989.

Sid Stefan. Wat onderscheidde hem indertijd van zijn soortgenoten? Je leest altijd maar weer dat Dollars, Messen, en Vlammen zo hard waren. Nu is het waar dat er in die boeken echte revolvers te bewonderen zijn, en er wordt inderdaad behoorlijk op los geramd en gebeukt, misschien wel vaker en harder dan in die tijd in het Nederlandse taalgebied gebruikelijk was. Maar sindsdien is het incasseringsvermogen van het publiek aanzienlijk toegenomen, meer dan ooit lijkt de wereld te worden geregeerd door geweld.

Hellinga heeft met deze ontwikkelingen in zijn laatste boek gelijke tred gehouden: was

hij in de zestiger jaren hard-voor-zijn-tijd, dat is hij nu opnieuw - met andere middelen. De kaakslagen van weleer zouden tegenwoordig niet hard genoeg meer aankomen. Wat mij beter is bijgebleven dan menige vuistslag uit de BORN-pocket-periode is de volstrekte geloofwaardigheid van de figuur Sid Stefan, die kennelijk door zijn avontuurlijke levenswandel, onafhankelijkheid, en soepele omgang met de dames ideale identifikatie-mogelijkheden bood. Boven de wet, en toch soms bezig voor 't nut van 't algemeen: zo zien we het blijkbaar graag.

Hellinga houdt overigens van dubbele bodems en mag graag spelen met de ‘point of view’, waardoor zijn personage er nog een dimensie bij krijgt. In *Vlammen* treffen we hiervan een prachtig voorbeeld aan: Sid Stefan maakt met weer een goed gelukte jongedame een autorit, en vestigt terloops de aandacht op een boek dat zich in zijn tas op de achterbank bevindt. Het meisje bladert eens, leest hier en daar wat, en maakt een schijnbaar losse opmerking over de drukke kaft: ‘Dus jij bent een non-conformist?’ ‘Ben je mal,’ laat de schrijver Stefan zeggen, ‘dat is een reclameslogan van de uitgeverij.’ ‘Wat ben je dan?’ wil het kind weten. ‘Ik weet 't niet, schat. Ik laat me maar wat drijven. Ik pak wat ik pakken kan en voor de rest wil ik nergens iets mee te maken hebben.’ Een non-conformist, dus.

Van origine was Sid Stefan een reklamejongen, wat overigens niet inhield dat de lezer veel over dit wereldje te weten kwam; de auteur had in de eerste plaats een milieu nodig waarin vliegreizen en snelle auto's niet uit de toon vielen - de welvaart was toen nog verre van algemeen.

Verdwenen

In *De Terugkeer* blijkt de held luchtkoerier (in dienst van de Japanse firma Tsubane) te zijn geworden - een prachtige trouvaille van Hellinga. De vruchten liggen voor het oprapen: de onafhankelijke status, het makkelijke geld, het ongeregelde bestaan, de snelle verplaatsingen en de onverwachte ontmoetingen.

Manja Middleton, dochter van bloembollenkoning Van der Vat, is verdwenen, vijf jaar geleden alweer. Pa Van der Vat is er niet de man naar om zich bij deze gang van zake neer te leggen. Bij herhaling verschaft hij zich toegang tot Stefans woonboot - de Betonnia - om deze bij diens afwezigheid aan een grondig onderzoek te onderwerpen. Hij vindt niets dat herinnert aan zijn dochter, die Stefan wel gekend heeft (dat had hij goed begrepen). De twee ontmoeten elkaar als Stefan een keer wél thuis is, en Van der Vat probeert de luchtkoerier te interesseren in zijn zoektocht. In een anonieme brief wordt gemeld dat Manja is gezien in een disco in New York, en kan Stefan dan niet, als hij toch in New York is... In een tiental bladzijden tekenen zich de contouren van een goede plot af, en de manier waarop Stefan voortbestaat strijkt niet tegen de haren in. Dat de held inmiddels ook een jaartje ouder is geworden merkt de lezer aan Stefans relatie met ene Jonneke, die weinig heldhaftigs heeft. Met het adres van een vriendin van het verdwenen meisje op zak begint Stefan aan een nieuwe serie werkopdrachten. Hoewel je al lezende wel aanvoelt welke kant het verhaal opgaat, lijkt het lang niet vanzelfsprekend dat Stefan zich daadwerkelijk gaat verdiepen in de lotgevallen van Manja Middleton.

Op een jet-set-receptie in New York stelt de vriendin Gina Sid Stefan voor aan een kunstschilder, Jerry Demon, die direkt al zo'n onsympathieke indruk maakt, dat de lezer begrijpt nog niet van hem af te zijn. Demon schildert excentrieke, agressieve doeken waarop vaak plaats is ingeruimd voor hemzelf, voorzien van een geslacht van ongekende afmetingen. Nu niet direkt een gewild artikel, dit soort schilderijen,

zou je zo denken, maar een Amerikaan ziet dat anders. Hij koopt een doek, haalt de schilder naar New York, en helpt hem aan een atelier. Een stukje in de Time en de klanten stromen binnen.

Demon, zo weet Sid Stefan, heeft Manja Middleton gekend en geschilderd, maar op de één of andere manier lijkt zijn verhaal niet helemaal volledig. Een langdurige autorit die Stefan en Demon maken naar diens aan de Oceaan grenzende buitenhuis in Maine draagt voelbaar bij aan de zorgvuldig opgebouwde spanning. Het schilderij dat zal worden uitgewisseld aan het eind van de rit is voor beiden slechts een voorwendsel - het gaat in deze konfrontatie om gewichtiger zaken. De inmenging van Nederlandse politie en FBI-agenten legt extra gewicht in de schaal, de aard van de misdaad begint steeds duidelijker vormen aan te nemen. Opmerkelijk is dat het dramatische hoogtepunt van het boek niet samenvalt met het slot, dat nóg spannender is dan de aanvankelijke ontknoping. Hierover praat

men al gauw de mond voorbij - laat ik dus volstaan met te zeggen dat één en ander een nuance anders blijkt te liggen dan men al lezende logischerwijs had aangenomen.

Snelheid

De terugkeer van Sid Stefan zit als een Chinese puzzel in elkaar en is hoed en overtuigend geschreven. Hellinga is éen van die auteurs die er maar niet in slagen een slecht lopende Nederlandse zin samen te stellen. Het boek heeft snelheid, mede door de zeer snelle verplaatsingen die voor een luchtkoerier nu eenmaal aan de orde van de dag zijn. En gelukkig ligt New York regelmatig op de route. Voor mij is het geen punt van kritiek dat Hellinga zich zou bezondigen aan een ietwat oubollige stijl, zoals ik ergens heb gelezen. In tegendeel: een truttig bedoelde vrouw zodanig typeren dat het beeld ontstaat van een truttige vrouw, dat verraadt vakmanschap. Jonneke is haar naam.

Illustratie: Leo Eland

Hellinga roept spanning op door de lezer klem te zetten in zijn verhaal, en krijgt je in de slotepisode zelfs zover dat je hoopt dat vooral dat ene kind (!) gespaard mag blijven. In het jury-rapport van De Gouden Strop werd Hellinga geprezen omdat ‘hij doorgaat waar een ander tevreden zou zijn geweest.’ Het enige waaraan ik me tijdens het lezen van dit voortreffelijke boek heb gestoord is de keuze van zeker moordwapen, waarmee men volgens mij veel beter andere dingen kan doen. Maar misschien is het wel zo dat de thrillerliefhebber dermate vertrouwd is geraakt met allerlei vormen van geweld, dat hij pas weer opveert wanneer hij met dergelijk gereedschap wordt gekonfronteerd. Ik wens de lezer sterkte toe bij het doornemen van de bedoelde passages.

Gerben Hellinga, *De terugkeer van Sid Stefan.* Uitgeverij Bert Bakker, 216 p., fl 24,90

Peter Swart
‘Vorm en inhoud moeten samenvallen’
In gesprek met Gerben Hellinga

De aanleiding voor dit interview is het verschijnen van *De Terugkeer van Sid Stefan*, het boek dat werd onderscheiden met de prijs voor de beste Nederlandstalige misdaadroman, de Gouden Strop 1989.

Wat heeft je ertoe gebracht je oude held weer uit de kast te halen?

Ik ben ooit begonnen met thrillers om me te bekwamen in het schrijven. Maar op een gegeven moment ontstaat er een dilemma: het vak vereist de serie, dat zet pas zoden aan de dijk, maar er liggen ook nog zoveel andere onderwerpen om over te schrijven. Ik ben toen - zo'n twintig jaar geleden - nog begonnen met een vierde Sid Stefan, maar die heb ik niet afgemaakt. Vorig jaar wilde ik beginnen met een vervolg op *Merg en Been*, ook zo'n volksverhaal. Maar op de één of andere manier wilde het me niet lukken; het boek vergde een inspanning die ik toen niet kon opbrengen. Het lag ook te ver van mij af, ik wilde iets persoonlijkere schrijven. Zo kwam ik weer bij Sid Stefan terecht.

Sid Stefan heeft veel fans, wordt in de bibliotheken enorm geleend. Ik krijg vaak positieve reakties van mensen die die boeken voor het eerst hebben gelezen. Ik bedacht ook, dat een nieuw boek de oude Sid Stefans zou reaktiveren. Leuk om te doen, want dichtbij, maar ook lastig. In alles wat ik schrijf moet een uitdaging zitten; in dit boek was dat Sid Stefan ouder laten worden. Een held die na twintig jaar weer op de planken verschijnt en zijn plaats inneemt temidden van de anderen, dat is nieuw! Interessant ook voor de lezers die het oude werk goed kennen. Er was veel mee te doen.

Stuitte je niet op problemen bij het tot leven wekken van Sid Stefan?

Ja, reken maar. Ik moest hem natuurlijk weer helemaal opnieuw ontdekken, dat was ook het aardige eraan. Ik weet nog maar vaag waar die oude Sid Stefans over gaan, ik heb ze eigenlijk nooit meer goed herlezen. Soms sla ik wel eens zo'n boekje open en dan denk ik: heb ik dat allemaal bedacht? Schrijftechnisch gezien was het nieuwe boek een uitdaging totdat ik wist wie Stefan was, vanaf dat moment ging het een stuk gemakkelijker. Ik zat met twee problemen: enerzijds het verhaal dat zich moest ontwikkelen, en anderzijds mijn hoofdpersoon die weer opnieuw uit de verf moest komen. Het stond me wel voor de geest dat Stefan heel anders was dan vroeger: veel gerijpter. Details hoorde ik soms via lezers. Als ik vertelde dat ik met een nieuwe Sid Stefan bezig was dan zei men bijvoorbeeld: En, draagt hij nog steeds van die mooie pakken? Die signalen pikte ik op en verwerkte ik. Dat ik Sid Stefan luchtkoerier heb laten worden was het ei van Columbus. Mocht ik besluiten er alsnog een serie van te maken, dan kan ik hem de hele wereld over laten reizen en dan weer thuis laten komen, dat kan nu allemaal! Nu zit hij met vrouw en kind in het Caribische Zeegebied, maar daar hoeft hij natuurlijk niet te blijven.

Ga je door met Sid Stefan?

Ja, ik ben al bezig! Ik heb boven al drie/vier hoofdstukken liggen. Er komt altijd van alles tussendoor, dus in die zin wordt de vijfde Sid Stefan bedreigd, maar ik heb het verhaal in mijn hoofd, en ik plan het toch op volgend voorjaar. Ik herschrijf nog steeds eindeloos, maar doordat ik nu een tekstverwerker heb kan ik veel sneller werken. Ik heb iets langer dan een jaar over De terugkeer gedaan, maar ik datzelfde

jaar heb ik ook een groot aantal televisie-scripts geschreven en allerlei andere dingen. Tussen september en december heb ik het afgeschreven.

Je werktitel voor De Terugkeer was Kisten, een volbloed Sid Stefan-titel. Mocht dat niet van de uitgever?

Ik had aanvankelijk een idee waarbij kisten een belangrijke rol zouden spelen. Ik wilde er naartoe werken dat Sid Stefan op het laatst bij een stel kisten terechtkwam, en daar moest dan alles inzitten. Ik wist nog niet hoe ik bij dat slot moest komen, en toen ik eenmaal bezig was ontwikkelde het verhaal zich in een andere richting. Er komen nog genoeg kisten

in het verhaal voor, maar die zijn allemaal maar funktioneel, die zouden zo'n titel niet hebben gerechtvaardigd. Het boek zit nu heel anders in elkaar - veel beter. Ik was mij er zeer goed van bewust dat *De Terugkeer* een beetje Bram-Vingerling-achtig aandoet, dat het geen goede literaire titel is. Maar het is wél een titel die precies zegt wat er gebeurt! Hartstikke commercieel, dat wel. Ik moest iets overwinnen om zo te kunnen denken, maar het is niet verkeerd om zo te denken, het is iets van deze tijd. En deze tijd is er één waarvan ik de politiek totaal minacht: dat maakt het me makkelijker om het zo te doen.

In de eerste Sid Stefans leg je nog wel eens link met het leed in de wereld - Vietnam bijvoorbeeld. Sindsdien is de narigheid alleen maar toegenomen. Desondanks zitten er in De Terugkeer geen aktuele verwijzingen. Heeft dat iets te maken met verbleekt engagement?

In tegendeel, ik ben alleen maar radikaler gaan denken. Maar Sid Stefan is een a-politieke figuur. Hij kwam wel in politiek gekleurde situaties terecht, maar daarin kon hij zich handhaven - en bijvoorbeeld met een Russische spion samenwerken - omdát hij a-politiek was, niet omdat hij links of rechts was. Hij wist 't allemaal niet zo goed, zoals wel meer losbollen. Zo'n opstelling paste ook prima in de zestiger jaren. Maar nu leven we in een verschrikkelijke tijd, daar denkt Sid Stefan net zo over als ik.

Ik was vanochtend even in Amsterdam en zag een kop in de Telegraaf dat er één of ander Engels rapport was uitgekomen waarin staat dat de consumptie in de EEG de komende jaren met 50% zal toenemen; de consument zal baden in weelde. Het is een rapport, niet de werkelijkheid, maar van dat soort dingen word ik zo depressief. Hier in Ruigoord gaat't wel weer. Maar goed, dat zijn politieke kwesties, en ik zie niet goed hoe entertainment-romans daarvan een onderdeel zouden moeten uitmaken. Ik zal ze althans niet schrijven.

Iets anders is natuurlijk de wereld waarin Sid Stefan zich beweegt: die is door-en-door-verrot, heel ver heen. Stefan zelf is clean: hij is juist luchtkoerier geworden omdat hij met niemand iets te maken wil hebben. In de eerste versie van het boek had ik nog wel wat verwijzingen naar politieke kwesties opgenomen, maar die heb ik er later allemaal uit geschrapt. Ik ben teruggekomen van al dat gekommentarieer in die detectives. Het vertraagt het verhaal, en is in feite niet meer dan de navolging van een Amerikaans voorbeeld.

Lang niet altijd even storend.

Bij de grote meesters niet, nee, maar die gebruiken het literair; en passant. Later is het een maniertje, een stijltje geworden. Voor mij is schrijven nog steeds een vorm van zelfonderzoek: ik ben verdomd benieuwd wat er verder nog allemaal uitkomt.

Je kon altijd maar aan één ding tegelijk werken. Is daar iets aan veranderd?

Nee, dat is juist het beroerde. Als ik aan één of ander televisiestuk werk, dan blijft zo'n Sid Stefan liggen. Ik probeer wel mijn mogelijkheden uit te breiden, maar zo'n boek neemt me volledig in beslag; als ik dat goed wil doen kan ik er niks naast doen.

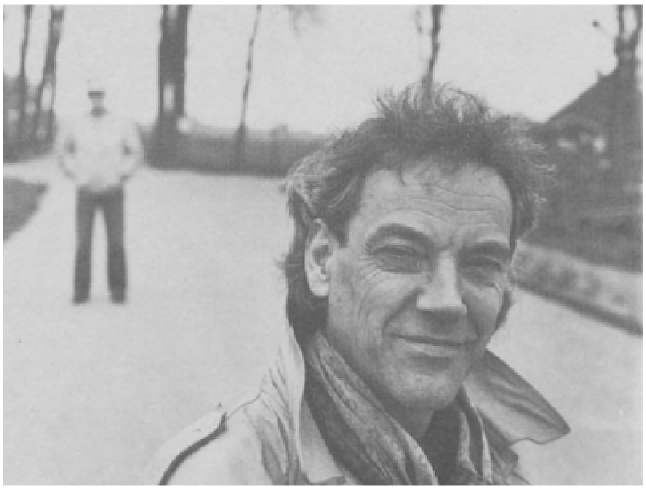
Precies twintig jaar geleden zei je in Vrij Nederland dat je nog ideeën had voor zeven/acht Sid Stefans. Weer wat later verklaar je dat je nooit de ambitie hebt gehad om serie-schrijver te worden. Nu is in elk geval nummer vier klaar, en je werkt aan nummer vijf. Is dat niet tegenstrijdig?

Ja, dat is 't hem nou juist! Als ik denk als de schrijver van Sid Stefan, dan denk ik aan een serie; zo'n figuur moet worden ‘doorgetrokken’. Zeven of acht onderwerpen? **Ja**, dat zou ik nu ook kunnen zeggen, een stuk of vijf, zes: die ideeën schud ik moeiteloos uit mijn mouw. Andere ideeën dan destijds natuurlijk. Als thrillerschrijver zou je het eigenlijk allemaal moeten opschrijven. Maar in mijn leven gaat het altijd anders. Ik heb ook andere talenten en ideeën, en die vechten mee om de prioriteit. Ik moet ook andere dingen schrijven, gewoon om geld te verdienen. Daarom heb ik mij ontwikkeld tot iemand die voortdurend verschillende dingen aanpakt. Ik kan niet elke dag hetzelfde doen, dan word ik gek. Het is juist leuk om alles af te tasten, vind ik. Dus zweef ik rond tussen die twee uitersten. Ik ben geen dichter, helaas, want dan zou je van een hoop gezeik verlost zijn, geloof ik. Maar als ik dichter was, dan zou ik alleen maar mooie gedichten willen schrijven. De grote dichters hebben gedichten geschreven waaruit we nog steeds citeren. Ik zie niet in waarom er andere gedichten geschreven zouden moeten worden, wat overigens wel degelijk gebeurt. Ik schrijf wel gedichten, maar die houd ik voor mezelf.

Is er naast alle genres die je al beoefend hebt nog een métier waarin je je zou willen bekwamen. Science-fiction bijvoorbeeld?

Ik héb science-fiction geschreven. En wel het betere werk ook, al zeg ik het zelf. Een verhaal is vertaald en in Amerika uitgebracht. Het vervelende is dat die verhalen altijd op aanvraag gaan. Het zou eigenlijk zo moeten zijn dat een tijdschrift ongezien tien verhalen van je kocht. Was het maar waar, want ik kan heel goed korte verhalen schrijven. Toch kom ik er niet vaak toe: wat moet ik ermee? Hoewel ik de laatste tijd wel eens denk dat ik best een bundel van tien korte verhalen zou kunnen samenstellen. Ik vind het geen punt om van een goed idee een kort verhaal te maken in plaats van een boek, aan ideeën heb ik nooit gebrek. Nee, als ik zo'n vlaag krijg, zo'n idee dat helemaal uit het niets naar boven komt, dan moet ik daar eigenlijk direkt mee aan de slag.

Ed McBain houdt er ook zo'n 'alles-gaat-vanzelf theorie' op na. Zoals hij het vertelt hoeft hij eigenlijk alleen nog maar te noteren wat de stemmetjes in zijn hoofd zeggen. Is dat niet een wat exclusieve voorstelling van zaken?



Gerben Hellinga (Foto: Fran van der Hoeven)

McBain heeft zich een eigen wereld gecreeërd, die hij naar believen kan aftappen. Alles komt natuurlijk uit zijn onderbewustzijn, dat op zijn beurt weer gevoed wordt door het bewustzijn; wat hij ziet, meemaakt en bij elkaar bedenkt: zo werkt dat bij een schrijver. Maar in wezen onttrek je het materiaal aan je onderbewuste, zoals bij dat korte verhaal waar ik het net over had. Dat voel ik heel duidelijk; het komt als modder, als blubber naar boven. En dat wordt dan weer op bewust nivo tot een samenhangend verhaal gestruktureerd - je bent voortdurend aan het selekteren wat bruikbaar is. Je gaat natuurlijk niet *in the blind* zitten werken. Als ik begin is mijn vel papier wit, maar vanaf het eerste woord ben ik aan het struktureren.

Ik kan me eigenlijk niet goed voorstellen dat jij ooit aan de lopende band Sid Stefans zult gaan schrijven.

Nee, daar werk ik te langzaam voor, het zou ook te eentonig zijn. Je hebt schrijvers die in twee maanden tijd een boek schrijven. Ik wou dat ik dat kon! Ik kan wel snel schrijven, maar ik doe er lang over om daar dan goed proza van te maken. Dat kost veel tijd, maar ik hecht daar veel belang aan. Vorm en inhoud moeten samenvallen, zo wil ik het. Een verhaal schrijven in een prettige stijl, met een goede sfeertekening, dat is toch het mooiste wat er is voor de lezer? Daar ben ik altijd naar op zoek, en daarom lopen mijn plannen vaak anders dan ik gedacht had.

In de tijd van Dollars, Messen, *en* Vlammen *werd je mede geroemd om je hardheid. Waar zat dat 'm in?*

Ik denk dat ik die situaties goed kon beschrijven, lekker plastisch. Zo'n knokpartijtje stond gewoon lekker op papier, zonder dat ik in clichés - mokerslagen en dergelijke - verviel. Daarom werd het onnederlandse hard gevonden, maar het viel eigenlijk best mee, wat er gebeurde. Want echt beestachtige dingen kan ik niet opschrijven, dat is niks voor mij.

Dat zou je niet zeggen alsje naare laatste boek kijkt. Wat dacht je van die snuff-movies en die nare kettingzaag?

In ieder goed misdaadverhaal moet een bepaalde hoeveelheid geweld voorkomen, dat hoort bij het genre, en het is goed voor de spanning. Chandler zei 't al: als je het niet meer weet laat je iemand met een ‘gun’ binnenkomen, dat doet elke schrijver. Het boek begint héél rustig; ik bouw de spanning heel langzaam op, en dan kom je opeens in de horrorwereld terecht. Dat geldt ook voor de werkelijkheid: onze wereld is een horrorwereld. Het is allemaal nog heel kies beschreven. Maar als je het als een teken des tijds wilt zien, als een symbool, dan leven we inderdaad in een tijd waarin dit soort dingen gebeuren: zo ver is het met de wereld gekomen.

Waar het mij om gaat is de gruwelijkheid van het verschijnsel van zo'n snuff-movie. Als je het nog eens doorleest zul je zien dat er een heleboel suggestie bijkomt. Bovendien kijkt Sid Stefan naar televisiebeelden van die vreselijke moordpartijen, dat is nog iets anders dan dat hij ze in het echt ziet. Een televisietoestel kun je makkelijk afzetten, en zeggen Aaahhh, Gadverdamme!! Maar inderdaad, voor de lezer komt het misschien wel hard aan, die is al een heel stuk meegetrokken in het verhaal. Zijn fantasie is al alle kanten uitgezwiept, er is al een heleboel narigheid gesuggereerd, kinderporno en zo. En dan krijgt hij dit. Toch is dat precies wat ik wilde bereiken: de schok op dit moment. Later heeft Stefan het voorlopig gewonnen en gaat hij naar huis, maar je blijft als lezer zitten met één knagende onzekerheid: je weet niet waar die Demon zit, die gast is nog niet gepakt. Pas dan krijg je de werkelijke ontknoping. Dat is wat ik als leeservaring ambieerde. Ook al heb je zo'n boek in een paar uurtjes uit, je bent toch even goed geschrokken.

Ik vond het zelf ook heel gruwelijk toen ik eenmaal aan die scène toekwam, maar dan moet je denken: kom op, geen flauwekul, de beuk erin! Bovendien staat het hele boek in dienst van die slotscène. Ik heb die snuff-movies erin geschreven toen ik al driekwart van het boek klaar had. Toen ontstond plotseling het overzicht. Ik las over die movies in een column en wist meteen dat ik het gevonden had.

Het stuk waarin Demon teruggaat naar Nederland heb ik later geschreven. Die schilderijen klopten nog niet, ik heb andere dingen kloppend gemaakt. Toen moest ik er nog een keer doorheen voor de stijl en voor het opruimen van kleine dingen. Ik heb woorden, zinnen en soms hele scènes geschrapt. Er zijn altijd van die fragmenten in een boek waar je krampachtig aan vasthoudt, maar je moet het verhaal durven zien, de verhaallijn durven volgen. Dan zie je wat afremt of niet kan. *Kill your own darlings*, heet dat. In dat stadium helpt ook het feit dat ik films heb gemaakt, dat ik veel van montage weet. De opbouw, de verhaallijnen die naast elkaar lopen, het tempo dat erin zit, dat is in een verhaal niet anders. Er zijn natuurlijk genoeg schrijvers die het allemaal al van tevoren weten, maar zo werk ik niet. Ik kan wel van tevoren een boek bedenken - dat héb ik ook wel gedaan - maar dat kan ik dan niet opschrijven.

Wat heeft je ertoe gebracht Amerika zo expliciet op te voeren in De Terugkeer?

Vanaf begin 1980 heb ik een jaar in New York gezeten. Misdaden zoals in mijn boek voorkomen kun je moeilijk in Nederland situeren; in Amerika gebeuren die dingen. Amerika als plaats van handeling nemen had voor- en nadelen. Ik kon natuurlijk gebruik maken van mijn ervaring, maar nadelig was dat ik New York niet meer aktueel kon beschrijven. Ik heb nog even overwogen om het vliegtuig te pakken, maar daar heb ik vanaf gezien. Aan sommige details kun je zien dat mijn beeld van de stad gedateerd is: in het begin laat ik Sid Stefan naar Washington Square gaan, en daar wordt druk gerolschaatst. Laatst vertelde iemand mij dat ze dat daar al lang niet meer doen. Maar goed, ik heb ervoor gekozen om het boek niet nadrukkelijk in 1989 te laten spelen, het is tijdlozer geworden. Als je een boek helemaal ophangt aan historische feiten, dan zit je tien jaar later al een 'oldie' te lezen. Terwijl het verhaal klassiek kan blijven, het gaat per slot van rekening toch om het ver-

haal? Dat soort dingen spelen voor mij een rol bij het konstrueren van een boek. Ik vind dat niet zozeer commercieel: ik denk aan de lezer! Waar het om gaat is hoe je het verhaal vertelt, dat heb je als prozaschrijver allemaal in de hand. Ik wil eigenlijk maar één ding: een goed boek schrijven. Een boek dat ik niet alleen zelf goed vind, maar dat ook door lezers goed gevonden wordt, dat als zodanig wordt gewaardeerd. Je hebt als kunstenaar de mogelijkheid om mooie dingen toe te voegen aan het geheel, dat is voor mij een uitdaging, of het nu een thriller is of iets anders. Dat de thriller ergens onderin de pyramide wordt ingedeeld interesseert mij niet. Ik houd mij met schrijven, met de hele pyramide, bezig.

Je thrillers, maar ook je werk voor toneel en televisie zijn altijd tamelijk succesvol. Je voelt kennelijk goed aan wat het publiek wil. In hoeverre spelen commerciële overwegingen een rol bij het scheppende proces?

Zo'n instelling veronderstelt dat je goed op de hoogte bent van wat er aan misdaadromans verschijnt. Ik lees niet zoveel thrillers. Maar ik ben wél op de hoogte van de tijd waarin wij leven, en daarover heb ik ook een mening. Ik zoek bewust een breed publiek. Niet Het Grote Publiek, niet een esoterisch of eclectisch publiek, niet alleen maar verfijnde intellektuelen. Nee, een publiek dat niet gebonden is aan milieu of klasse, daarin vind je altijd mensen die boeken lezen, toneel- en kunstliefhebbers. Die vind je in alle lagen van de bevolking, geïsoleerd vaak. Het heeft te maken met je opvatting van het schrijverschap. Schrijf je om de eer, om erkenning te krijgen in intellektuele kringen, of schrijf je omdat je het gevoel hebt dat je de mensen iets te zeggen hebt? Neem bijvoorbeeld iemand als Márquez, die heeft een boodschap waar hij iedereen deelgenoot van wil maken, en daarom spreekt hij een taal die zeer toegankelijk is. Hij richt zich niet tot een happy few. Als je dat kunt ben je eigenlijk geen volksschrijver, maar dan behoor je tot de top van de romanschrijfkunst. Wat Márquez heeft geschreven draagt geweldig bij tot de bestaande kennis over het schrijven van boeken. Ik heb van huis uit een vergelijkbaar ideaal meegekregen, en daarbij komt dat een toneelschrijver zich per definitie richt op een groot publiek. Denk aan Molière, aan William Shakespeare, dat waren nog eens volksschrijvers!

Je hebt ooit eens iets verteld over een nogal mystiek gegeven, er kwam een boek met toverformules in voor. Ga je met dat idee nog iets doen?

Waar jij op doelt, dat is een autobiografisch gegeven. Dat is één van die dingen die me de moeite waard lijken om te schrijven nu ik de vijftig voorbij ben. Het is een ingewikkeld verhaal, omdat het gaat over iets dat niet bestaat, namelijk over tovenarij. Ik ben net als andere mensen geneigd om aan te nemen dat die dingen niet bestaan, behalve dan wat mij is overkomen. Het is niet zomaar een incident, maar iets wat al in mijn jeugd is begonnen en door de jaren heen speelt. Anderen hebben erover gepubliceerd, en dat is nóg een reden om mijn eigen lezing te willen geven.

In *Zachtjes Knetteren de Letteren* van Jeroen Brouwers staat de anekdote waar het om gaat; niet goed beschreven, maar wel herkenbaar. Laatst las ik een interview met de boekhandelaar Schors, en die had 't er ook weer uitvoerig over. Maar als ik eraan ga werken slaat het onmiddellijk weer toe: dan worden dingen die niet waar zijn waar. Het verhaal speelt zich af in een schaduwgebied, ik vertrouw erop dat het langzaam reëler wordt, totdat ik het tenslotte kan opschrijven. Het heeft geen haast, het kan nog jaren duren.

Zie je verschillen tussen vroeger en nu als je kijkt naar de Nederlandse thrillerwereld?

Toen ik begon waren er een stuk of drie, vier schrijvers en een paar klassieken, nu is er een vrij groot aantal schrijvers aktief op thrillergebied. Er bestaat nu zoiets als een thrillerklimaat. De thriller moet uit het hoekje van het hobbyisme getrokken worden - ook de schrijvers moeten zichzelf serieus nemen! Het is belangrijk om op de trom te roffelen, je moet jezelf verkopen wil je niet tenonder gaan in die ontzagwekkende overvloed aan publikaties. In de literatuur is het op het ogenblik kennelijk nogal moeilijk om een boek te schrijven dat in de werkelijkheid staat, bij de thriller lukt dat juist heel aardig.

Het gaat mij ook goed; zo'n Gouden Strop inspireert natuurlijk geweldig. De derde druk van *De Terugkeer van Sid Stefan* verschijnt nog dit najaar, de oude boeken worden weer in een nieuwe omnibus uitgebracht, er komt een goedkope editie van *Merg en Been* op de markt, en dan straks in het voorjaar de nieuwe Sid Stefan.

Joost Niemoller
'Ik ben met tien romans tegelijk bezig'
In gesprek met Alfred Birney

Begrippen als *camp* en postmodernisme zijn de jonge schrijver Alfred Birney vreemd. Hij is een systeembouwer, zijn boeken zijn gedegen samenhangende gehelen, de aanzetten tot een groot oeuvre, waarin een Indische familie een belangrijke rol zal spelen en ook een tehuisverleden nadrukkelijk aanwezig is. Een gesprek bij het uitkomen van zijn tweede roman, Bewegingen van heimwee.

Van Alfred Birney (1951, Den Haag) verscheen in 1987 de roman *Tamara's lunapark*. Onlangs verscheen de roman *Bewegingen van heimwee*.

Ik begrijp dat je pas op je dertigste serieus begonnen bent met schrijven.

Ik liep al heel lang rond met het idee. Maar ik speelde veel gitaar, ik had er geen tijd voor. Ik heb wel veel gelezen, technisch gelezen om me op het schrijven voor te bereiden. Er kwamen aanzetten van romans, die dan weer niet werden afgemaakt. Tegen m'n dertigste brak ik een vinger en kreeg ik een operatie aan een andere vinger, waardoor ik geen volwaardig musicus meer kon zijn. Toen werd de keuze heel makkelijk.

Je hebt eigenlijk twee roepingen?

Ik vind de term wat zwaar. Gitaarspelen is geen roeping. Dat is iets natuurlijks. Het maakt deel uit van mijn dagelijkse behoeften, zoals eten, drinken en slapen. Schrijven is misschien wel een roeping, al kan ik wel eens een week of wat overslaan.

Hoe zie je de relatie tussen gitaar spelen en schrijven?

Als ik kijk naar mijn ontwikkeling als gitarist, dan hoop ik dat het met schrijven op dezelfde manier zal gaan. Ik zoek naar een manier om zo min mogelijk gebonden te zijn aan structuren, regels. Daar ben ik nog lang niet aan toe. Met musiceren wel. Ik speel al twintig jaar en ik kan zomaar wat zitten spelen, me vrij voelen en toch iets laten horen wat acceptabel is om naar te luisteren.

Je nieuwe boek is veel conventioneler dan je eerste.

Ja precies. Dat bedoel ik met dat ik me in een vrij vroeg stadium bevind. Ik ben aan het uitproberen wat ik kan. Ik wil elk boek op een andere manier schrijven. Er is al veel gedaan, en er zijn veel literaire technieken die ik nog niet heb uitgeprobeerd. Meervoudig perspectief. Simultaanvertelling. Als je alles hebt geprobeerd zal het nog heel moeilijk zijn om met iets nieuws te komen. Dan zit er daarnaast ook nog een heleboel in m'n hoofd uit mijn eigen leven waarover ik wil schrijven en dat is een probleem.

In je beide boeken staan gebouwen centraal. Zie je die gebouwen als metafoor voor het boek zelf?

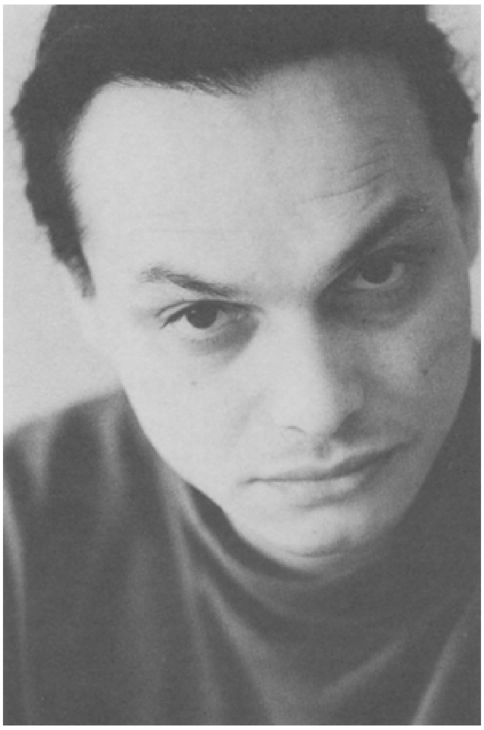
Wel in *Tamara's lunapark;* daar kun je dat hele boek als een gebouw dromen. In m'n tweede boek, *Bewegingen van heimwee*, is het gebouw een symbool van veiligheid, maar dat heeft niets te maken met de structuur van het boek zelf.

Tamara's lunapark *begint met een tekenaar die schema's maakt. Doe jij dat zelf ook?*

Zo ben ik begonnen aan *Bewegingen van heimwee*. Niet aan *Tamara's lunapark*; toen wist ik alleen dat een man naar de moederschoot zou afdalen.

In Bewegingen van heimwee *lijken de hoofdstukken verwisselbaar*.

Tamara's lunapark heeft een hele dwingende vorm. Misschien is dat de consequentie van die werkmethode geweest, dat het ene hoofdstuk al schrijvende uit het andere is voorgekomen. In *Bewegingen van heimwee* heb ik ook een duidelijke constructie aangebracht, al is die minder gauw zichtbaar. Ik hou van construeren. Ik hou van harmonie, van evenwicht. Het heeft uiteindelijk een spiegelende vorm met het middelste hoofdstuk als as. Dat sommige hoofdstukken verwisselbaar zijn komt allereerst door het thema en in de tweede plaats door de overeenkomstige opbouw.



Alfred Birney (Foto: Hapé Smeele)

Hou je er ook van als een boek ingewikkeld is?

Dat lijkt wel zo hè. Maar ik vind ingewikkeld niet per definitie mooier dan eenvoudig. *Hinkelspel* van Cortazar - ik kan wel een mooier boek verzinnen. Laatst las ik bijvoorbeeld een boek van Chinua Achebe, *Things Fall Apart*; een heel eenvoudig vertelde roman maar wel prachtig.

Je kunt je ook voorstellen dat je een chronologische vertelling schrijft?

Daar ben ik nu aan bezig. Ook omdat ik dat nog niet heb gedaan. Kijken wat de mogelijkheden zijn en dan een soort labyrint scheppen, waarin steeds weer alles terugkomt.

In die zin is het dus niet chronologisch.

Het verloop van het verhaal wel, de rest niet. Het moet toch wat ingewikkelder zijn dan op het eerste oog waarneembaar is. Ik vind dat een boek herleesbaar moet zijn, dat je bij tweede en derde lezing toch weer nieuwe aspecten eraan moet kunnen ontdekken. Wat dat betreft ben ik in *Tamara's lunapark* verder

gegaan dan in *Bewegingen van heimwee*, dat je één keer kunt herlezen - dan weet je het wel. *Tamara's lunapark* kun je vaker herlezen en je kunt steeds weer andere dingen ontdekken. Ik zoek nu naar een balans tussen die twee.

In je stijl streef je wel een grote mate van eenvoud na.
Mijn beelden probeer ik zo helder mogelijk neer te zetten. Geen ingewikkelde zinnen.

Heb je een hekel aan iets wat al te duidelijk 'literair' is?
Wel wanneer je ziet dat de schrijver echt z'n best heeft gedaan op z'n zinnen. Er zijn schrijvers die zo virtuoos zijn dat het lijkt alsof het ze heel makkelijk afgaat. Dat vind ik prachtig. Ze staan als het ware boven de materie. Maar er zijn ook schrijvers die krampachtig proberen een literaire stijl te hebben. Dat vind ik niks. De inspanning mag niet zichtbaar zijn. Het moet vanzelfsprekend lijken. Ook in virtuositeit.

Wat zijn voor jou voorbeelden geweest?
Een echt voorbeled heb ik nooit gehad. Geen Nederlandse schrijver in elk geval. Bordewijk bevalt me erg. Eenvoudig taalgebruik, maar hele sterke beelden die je altijd bijblijven. Elsschot; ik vind z'n boeken vervelend, maar de beelden die hij oproept zijn glashelder. Ook eenvoudig taalgebruik.

Komt je tweede boek dat ideaal meer na dan je eerste?
Er is een verandering van stijl te bespeuren, maar ik weet niet precies welke. Aanvankelijk dacht ik, toen ik *Tamara's lunapark* herlas, hé, de zinnen zijn korter, scherper, helderder. Maar naarmate ik verder kwam vond ik het toch minder. Toch heb ik nu pas, bij het schrijven van mijn volgende roman, het gevoel dat ik die eenvoud echt benader. De beelden zijn voor mij belangrijker dan de poëzie in de zinnen. Poëzie in taal vind ik ook prachtig, maar ik denk niet dat daar mijn talent in ligt. Ik ben daar ook veel te lui voor. Ik zoek niet steeds nieuwe woorden. Ik schrijf geen gedichten, ik ben niet urenlang bezig met één zin. Misschien ga ik dat later doen. Nu ben ik er te onrustig voor. Wellicht teveel gedreven.

Tamara's lunapark *eindigt met een hoofdstuk acht, dat oningevuld blijft.*
De acht is een getal uit de Kaballa. Het symboliseert het begin en het einde. Het getal van de dood en de wedergeboorte. Je weet niet of de hoofdpersoon aan het einde inderdaad slaappillen met jenever heeft ingenomen, zoals eerder gesuggereerd wordt. Het oningevulde laatste hoofdstuk is een uitnodiging aan de lezer om weer opnieuw te beginnen met het lezen van de roman, of om de roman achterstevoren te gaan lezen. De acht symboliseert een ander bestaan, een ander soort bewustzijn, waarin hij terecht is gekomen. De lezer kan zelf invullne wat hij wil.

Je ontkomt niet aan het idee dat je boeken een autobiografische inslag hebben. Je hoofdpersonen zitten zo vaak in tehuizen dat je sterke vermoedens over een tehuisverleden van de schrijver krijgt.
Ik moest de hoofdpersoon in *Tamara's lunapark* een achtergrond meegeven. Hoe kwam het dat hij aan achtervolgingswaanzin leed? Zo ben ik bij mezelf terecht gekomen. Ik kon eigenlijk niets anders verzinnen. Het schrijven van dit boek had ook een inzichtgevende psychotherapeutische werking voor me. Ik kwam op een gegeven moment mezelf tegen, toen ik hoofdstuk vier had geschreven. Daarin zitten twee stellen, waaronder de hoofdpersoon, te praten bij een zwembad. Leo Sanders, de hoofdpersoon, vermoedt dan een complot. Victor, José en Lora zouden in zijn

gedachten een plan hebben gesmeed om Lora zwanger te laten worden van hem, zodat ze een leefgemeenschap kunnen beginnen. Ik werd me bewust van mijn eigen angst om kinderen te verwekken. Op dat punt aangekomen, halverwege de roman, kon ik niet meer om mezelf heen. Toen heb ik die sprong gemaakt naar de ruïne van dat tehuis, en zo ben ik langzamerhand m'n eigen verleden ingedoken, al bleef ik dat sterk romantiseren. Ik wilde aanvankelijk een roman schrijven die geen autobiografische inslag had, om mezelf te bewijzen dat ik iets kon schrijven dat niets met mezelf te maken had, en heb daarin gefaald.

En dat had meteen consequenties voor je tweede roman.

Het was een soort schaamte die ik moest overwinnen. Die heb ik overwonnen door *Bewegingen van heimwee* te schrijven. Nu ben ik zover dat ik zonder het schaamrood op de kaken autobiografisch kan putten, ik zou wel gek zijn als ik over dingen ging schrijven die ik nog nooit heb meegemaakt.

Misschien had je aanvankelijk een ander idee van wat interessant is aan literatuur.

Dat is in wezen ongewijzigd gebleven. Alleen maar schrijven wat je hebt meegemaakt, dat doe ik niet. Ik verdraai de werkelijkheid. Het moet spannend zijn om aan een boek te werken. Bij *Bewegingen van heimwee* was er eerst het verhaal over de heldin van zaal M. Toen ik aan dat verhaal begon wist ik bij god niet waar het heen ging. Ik had alleen een beeld van dat meisje dat in ooievaarshouding in een steeg staat. De autobiografische aspecten zijn er vanzelf ingeslopen; dat bracht me op het idee om het verhaal als een roman te construeren.

Wist je ook wie dat meisje was?

Nee. Ze is al schrijvend ontstaan. Zo zou ik het liefst al mijn romanfiguren tekenen, maar dat gaat niet. Ik zou het liefst helemaal leeg zijn. Zonder bestaande figuren uit het verleden aan het bureau zitten en een wit vel papier langzaam tot leven zien komen, zoals je wel meer schrijvers hoort praten.

Wat me verbaast is dat het autobiografische in je werk zo'n problematische zaak is. Elke persoon waarover je schrijft ben je uiteindelijk toch zelf denk ik dan. Dat weet je, dat is het uitgangspunt gewoon.

Wanneer je uit eigen ervaring put is de verleiding groot om het maar gewoon zo op te schrijven. Maar dat wil ik niet. Ik wil het op een bijzondere manier opschrijven. Het liefst zou ik alleen maar fantastische verhalen schrijven. Zo ben ik ook begonnen. De eerste romanaanzetten waren zonder uitzondering fantastisch, een beetje naar aanleiding van Gustav Meyrink, Franz Kafka.

Kafka is toch ook een autobiografisch schrijver?

Ja, aderdaad. Maar hij schrijft niet wat hij heeft meegemaakt.

Hij schrift wie hij is.

Laat ik et zo zeggen. De eerste 25 jaar van mijn leven zijn zo turbulent geweest, dat moet ik opschrijven. Dat ervaar ik als een probleem, iets dat mijn fantasie, mijn vrijheid in de weg zit.

In Bewegingen van heimwee *word je bijna tegen je zin in naar dat tehuis toegetrokken. Alsof het je dwingt om er weer over te beginnen.*

Dat bedoel ik. Overigens, het tehuis is voor Mark de Wolf, de hoofdpersoon in *Bewegingen van heimwee*, de minst slechte plek om te vertoeven. Ook later in zijn leven. Hij wil terug naar het tehuis, terwijl hij daar eigenlijk niks te zoeken heeft. Het is eenzelfde soort romanfiguur als Leo Sanders. Ze dolen door de wereld en ze weten eigenlijk niet waar ze naartoe moeten. Dat vind ik zelf wel eigentijds. (Lacht.) Je ziet het ook bij Modiano. Die doet het nog veel sterker, die laat zijn romanfiguren alleen maar door straten lopen, met hun herinneringen als zeer vage beelden.

In Tamara's lunapark *is Leo duidelijk op zoek naar iets speciaals.*

Hij is op zoek naar liefde, naar veiligheid. Pas op het laatst verdwijnt hij in de moederschoot. Hij vindt het onverteerbaar dat zijn kind wordt geboren, dat het de baarmoeder moet verlaten. Juist de plek waar hij zelf wil zijn. Hij wil alleen maar terug naar het niet-bestaan, of een vorig leven, en wijst alle vrouwen af die hij tegen komt. De doelgerichtheid van Mark de Wolf in *Bewegingen van heimwee* ligt erin dat hij steeds naar dat tehuis terugverlangt. Je zou het tehuis als een metafoor van de baarmoeder kunnen beschouwen. Uiteindelijk is het verlangen van Mark de Wolf

concreter dan dat van Leo Sanders. Terugverlangen naar een baarmoeder is vager dan terugverlangen naar een gebouw.

Toen ik het tweede boek uit had, dacht ik dat een derde alleen maar weer over het tehuis kon gaan.

Ja (Lacht.) Maar dat is niet zo.

Ben je er klaar mee?

Nee. Toen ik *Tamara's lunapark* had geschreven, dacht ik: nu ga ik een meesterwerk schrijven. Ik begon aan een roman die in drie tehuizen speelde. Al die tehuizen waar ik heb gewoond, en dan ben ik er klaar mee. Toen las ik een interview met Marja Brouwers, die opmerkte dat veel beginnende auteurs de fout maken om na hun eerste boek gelijk hun meesterwerk te willen schrijven. Ik was halverwege die tehuisboeken, ik was vastgelopen en ik dacht: ja, ze heeft gelijk. Ze was net op tijd om mij te waarschuwen. Die roman heb ik in de la gelegd. Toen ben ik naar Indonesië gegaan. Ik heb daarover een reisverhaal geschreven voor de Volkskrant en dat ben ik nu aan het omwerken tot een korte roman.

Terug naar Indonesië. Dat klinkt als terug naar de baarmoeder.

Deze roman wordt de eerste in een serie. Mijn levenswerk zal denk ik een romancyclus zijn over een Indische familie in Nederland. Daarbij wil ik van halverwege de vorige eeuw tot het einde van deze eeuw gaan. Ik hou geen bepaalde volgorde aan. Die Indische romans zijn uiteindelijk belangrijker dan de tehuisromans. Althans, dat is de opzet.

In je tweede boek lijkt het alsof je alle personen oningevuld houdt. Alsof je er in latere boeken nog heel veel over wil vertellen.

Ja mooi hè, dat schimmige. Zo is het in het hele leven. Mark de Wolf weet niet wat er met de heldin van zaal M. is gebeurd. Hij komt steeds weer mensen tegen en raakt ze weer kwijt, dat is gewoon in zo'n tehuis in de jaren zestig. Sommigen laten een sterke indruk op hem achter. Hij vraagt zich af wat er met ze is gebeurd, maar hij weet het niet. Dat wat zichtbaar is, dat weet je. De rest kun je alleen maar verzinnen. Het is ook met opzet een personale roman; je ziet het alleen maar door de ogen van de hoofdpersoon. Maar dat beperkte perspectief heeft niets te maken met lijnen die ik uitzet naar m'n volgende romans. Wel sommige gebeurtenissen die ik neerzet; die moeten later kunnen aansluiten. Ik ben als het ware met tien romans tegelijk bezig. Wat ik aan het schrijven ben zet ik op schema's, zodat ik me later niet vergis bij het leggen van het volledige mozaïek. Ik heb een la vol schema's. Maar het uitzetten van lijnen naar latere romans is toch niet echt de reden waarom ik die mensen schimmig hou. Dan zou ik als het ware met een hele grote roman bezig zijn, met deze boeken als eerste hoofdstukken. Zo is het niet.

Vanwaar de nadruk op bewegingen in je laatste boek?

De titel draagt twee betekenissen in zich. Bewegingen van heimwee, in de betekenis van bewegingen veroorzaakt door heimwee, en het heimwee als een identiteit, een spook dat iemand in zijn greep neemt. Zo ervaart Mark de Wolf het. Het heimwee beweegt zelf, pakt hem beet en brengt hem terug naar het tehuis. Het verlangen is iets waaraan hij niet ontkomt. Die heimwee veroorzaakt allerlei bewegingen, maar die gaan steeds terug naar het tehuis. Door die titel ben ik het woord bewegingen veel gaan gebruiken. Als je zou vragen: wat doen de mensen op aarde? - dan zou ik niets met zekerheid kunnen zeggen, behalve dat ze bewegen. Mark de Wolf zou je als een slachtoffer kunnen beschouwen. Hij gaat op het laatst toch weer terug naar die plek wanneer het tehuis er niet meer is. Er is alleen een ruïne. Voor mij heeft dat fenomeen heimwee een magische betekenis. Alsof er een god van het heimwee zou zijn.

Wat zegt een begrip als postmodernisme je?

Niks. Als ik het woord postmodernisme boven een artikel zie staan dan sla ik het artikel over. Hoe ik mijn personages neerzet vind ik zelf ‘modern’. Door ze weinig eigenschappen te geven, door ze te laten bewegen, door ze niet meer te laten zijn dan pionnen.

Een eigenschap van het postmodernisme is onder andere de alom aanwezige ironie.

Ja ja, jezelf niet serieus willen nemen. Uiteindelijk is alles navolging. Lijkt me heel vervelend. Ik heb dat bewustzijn ook wel, maar ik heb nog de illusie dat ik met iets aan kan komen wat nog niet is gedaan. Zolang ik dat kan hopen kan ik schrijven. Als ik zeker weet dat ik niets meer heb toe te voegen, zou het wel erg moeilijk gaan worden. Ik zou me kunnen voorstellen dat je dan gaat ironiseren wat je zelf schrijft. Het is een soort schaamte: o jé, dit is al gedaan, laat ik maar om mezelf lachen, laat

ik het maar ironiseren. Ik vind het zwak. Waarom niet gewoon, serieus, schrijven wat je wilt schrijven? Een schrijver die zijn wortels alleen in de literatuur heeft, die is gaan schrijven vanuit wat hij heeft gelezen; ik kan me voorstellen dat die naar postmoderne middelen gaat grijpen en de boel gaat ironiseren. In wezen heb ik mijn wortels niet in de literatuur. Ik denk dat het cynisme mij daardoor minder snel zal grijpen.

Jij leest niet veel?
Misschien één roman per week, hooguit. Of een essay. Maar ik lees soms ook een paar maanden niet. Postmodernisme is denk ik een heel intellectualistische manier om met literatuur om te gaan. Er zit nauwelijks gevoel bij, de blues is weg. Het is een spel met taal, met vormen.

Het komt ook voort uit het bewustzijn dat je zoiets als de blues, het gevoel, gaat wantrouwen.
Zover ben ik nog niet. Goddank. Als ik zover zou zijn zou ik wellicht een einde aan m'n

leven maken. Als je alleen nog maar wilt spelen, dan heeft e verveling zijn uiterste grenzen bereikt. Ik denk dat elke schrijver een niet aanwijsbare, niet tastbare drang heeft tot schrijven, iets wat zich nauwelijks laat omschrijven. Een uitschreeuwen van pijn. Je kunt blues gaan spelen. Je kunt ook jazz maken, en daarin verder gaan. Je kunt het zo complex gaan maken als je wilt. Ironie is niet iets wat mij ligt. Ik durf nog gewoon ernstig te zijn. Ik ga niet expres sombere of mistroostige boeken schrijven om ironisch te doen. Ik bedoel het echt zoals het er staat. Misschien ben ik wel ouderwets. Hoewel, Van der Heijden en Kellendonk ironiseren toch ook niet, die menen ook wat ze schrijven. Of Oek de Jong. Of Leon de Winter. Misschien is er bij De Winter zelfspot aanwezig, of zelfhaat, wat samenhangt met zijn joodse achtergrond. Maar dat is een ander soort ironie.

Heeft televisie of film invloed op je gehad

In *Tamara's lunapark* heb ik geprobeerd om de sfeer van Orson Welles op te roepen. In *Bewegeingen van heimwee* zitten filmbeelden die zich ooit in mijn geheugen hebben vastgezet. Het zijn bijna foto's.

Die komen ook veel in je boeken voor, foto's.

Het terugverlangen van Mark de Wolf is een verlangen naar een moment dat stilstaat. Heimwee richt zich veeleer op een periode, niet op een fragment. Het terugverlangen naar de heldin in de steeg; dat is een statisch beeld. Dat moment had voor hem eeuwig mogen duren. Ik denk dat de herinnering zo werkt, dat je niet zozeer terugverlangt naar een bepaalde periode, maar steeds naar een enkel moment. En die plaatjes zijn de voedingsbodem voor de fantasie. Heimwee is moeilijker te doorgronden, abstracter.

Kijk je veel televisie?

Nee. Ik vind het niks meer. Ik heb vaak 's avonds de beeldjes aan, en wanneer ik een zwart-wit-film zie op het matrixscherm, dan kijk ik wat het is. Een sombere film kijk ik uit, ook als ik midden in de handeling val. Humphrey Bogart, een film van Fritz Lang of Alfred Hitchcock, daar ga ik voor zitten.

Maar Miami Vice?

(Lacht.) Ik weet niet eens precies wat dat is.

Het verschijnsel camp is je vreemd?

Ja. Ik heb de indruk dat het modern is, want vrienden van mij kijken naar zo'n Australische serie, Sons & Daughters. Die gaan daar elke avond voor zitten. Het zijn geen domme jongens of zo. Ik ben alleen niet zo modebewust, vrees ik. In de tijd dat je naar de Marx Brothers moest kijken deed ik dat ook niet.

Ik zag een overeenkomst tussen Tamara's lunapark *en* De kellner en de levenden *van Vestdijk.*

Ja, dat is een goeie opmerking. Hoe ging dat. Toen ik aan *Tamara's lunapark* bezig was, liet ik de hoofdpersoon op een spoorwegperron komen. Toevallig las ik *De kellner en de levenden*, met ook zo'n onderwereldsituatie, ook op een spoorwegperron. Vervolgens ben ik de hele beginsituatie opnieuw gaan verzinnen. De sfeer van *De kellner en de levenden* is er nog wel, die deed me overigens ook denken aan Orson Welles en Hitchcock.

In Tamara's lunapark *speelt de angst voor een atoomoorlog; een beetje gewild vond ik dat*.

Toen ik dat boek schreef wist ik dat dat over een paar jaar wel passé zou zijn. De angst voor het atoomgeweld is nu verdrongen voor de angst voor de verslechtering van het milieu. In deze moderne tijd zijn dingen wel heel snel passé. Ik ben bang dat de milieuproblematiek ook snel passé zal zijn. Het is duidelijk dat de mens zich verveelt en dus op zoek gaat naar nieuwe dingen die hem kunnen opwinden. Maar ik ben nog steeds bang. Ik geloof niet dat ze opzettelijk een derde wereldoorlog zullen ontketenen met atoomgeweld, maar het is al veertien keer bijna fout gegaan met de computers. Dagelijks zijn er computerpiraten bezig om in te breken bij het Pentagon. Dat is een gevaarlijk tijdverdrijf.

De problematiek van de Indo's is nauwelijks aanwezig in je boeken.

Dat zal zeker heel sterk in mijn volgende werk naar voren komen. De hoofdpersoon uit mijn volgende boek is afgeleid van mijn vader. Dat is de Indische man in *Bewegingen van heimwee*, met al dat oorlogspeelgoed. Mijn schrijvende Indische generatiegenoten zullen wel historisch besef hebben, maar ze tonen het nauwelijks. Alleen de twee-zielen-problematiek: wie ben ik. Op dat gebied is er dus veel werk te doen.

[Nummer 170/171]

Voorwoord

Dit Reve-nummer van *Bzzlletin* is niet speciaal voor intimi of verenigingsleden samengesteld. Schrijvers van verschillende pluimage geven een eigenzinnig beeld met veel eigenaardige kanten. Bij de voorbereiding stuitte de redactie op aarzeling, beleefde onwil, maar ook op enthousiasme, (on)verholen aanbidding en neiging tot identificatie met Gerard Reve en de hoofdpersonen in zijn werk.

De redactie heeft vrijmoedig tussen Scylla en Charybdis gevaren. Josine Meijer geeft in een in dit nummer gepubliceerde brief een astrologische uitleg van Reve's karakter. Daarbij citeert ze met zijn toestemming uit twee ongepubliceerde brieven uit haar bezit. Thom Hoffman heeft tijdens de verfilming van *De Avonden* brieven geschreven aan Frits van Egters en gaf hem een eigen gezicht. De scenarioschrijver van de film ‘De Avonden’, Rudolf van de Berg, werd geïnterviewd door Michel Boll. Boek en scenario werden vergeleken door Gerard Raat. Maaike Meijer las Reve's geestelijke liederen ‘en zij had kralen om die goed pasten bij haar jurk’. Annie van den Oever signaleerde interessante overeenkomsten tussen Reve en Fritzi Harmsen van Beek die beiden het literaire klimaat in de jaren zestig kleur gaven. Burcht Pranger legde een theologisch verband tussen het mislukte wonder van Bernardus van Clairvaux, Maria, en Reve.

In 1989 werd door Margreet Dolman de *Mens en Gevoelensprijs* aan Gerard Reve uitgereikt. Zij verklaart waarom o.a. de genomineerde Ella Fitzgerald het tegen Reve moest afleggen. De brievenboeken. Winnie-de-Poeh. Het Avondblad. De laatste jaren van mijn grootvader en de ondergang van de familie Boslowits zijn de overige onderwerpen uit dit Reve-nummer. Aldus draagt de redactie op haar manier bij aan de ‘mythologisering’ van de volksschrijver.

Hanneke Eggels

Margreet Dolman
Gerard Reve kan zelfdoding voorkomen

Voor de Mens & Gevoelens-prijs 1989, een van de belangrijkste onderscheidingen van het afgelopen jaar, was een groot aantal mensen uit diverse richtingen genomineerd, o.a. Renate Rubinstein, Gert Jan Theunissen, Gerard Reve, Martin van Amerongen, Hanneke Groenteman en Ella Fitzgerald.

De jury, Dammie van Geest en ondergetekende, besloot, na niet al te lang wikken en wegen, de prijs (een bedrag van duizend gulden een abonnement voor het leven op Mens & Gevoelens, maar vooral de eer), toe te kennen aan Gerard Reve omdat hij, volgens het juryrapport, 'zeer oorspronkelijke, gevoelige en prachtige boeken schrijft, nooit aan stromingen heeft meegedaan en altijd, hoe omstreden ook, tegen de heersende mode is ingegaan.'

Margreet Dolman, foto: KIPPA

Ik ben nog steeds blij dat Gerard Reve deze tot dan toe onbekende prijs (het was de eerste keer dat hij uitgereikt werd) toegekend is en dat hij de prijs bovendien aanvaard heeft. In zijn dankbrief schrijft hij o.a.: '(...) Maar nu uw jury (van de Mens & Gevoelens Prijs) besloten heeft mij voornoemde prijs toe te kennen, ja, nu besef ik dat het een zeer goede Prijs is, wat ik tevoren niet wist, want hij was mij onbekend. Ik voel mij vereerd, als eerste deze uitstekende Prijs te mogen aanvaarden en ontvangen.'

Weet u dat ik gewoon verlegen werd van deze, met de hand geschreven, brief? Een echte brief van de man die ik al sinds de Tweede Wereldoorlog bewonder. Niet alleen vanwege zijn schitterende boeken maar ook vanwege zijn imponerende tv-optredens, o.a. in *Zo is het toevallig ook nog 's een keer* en in *de Grote Gerard Reve Show* onder de bezielende regie van Rob Touber, die betrekkelijk kort na de uitzending kwam te overlijden. Uit diens tv-optredens bleek niet alleen dat Gerard Reve erg televisiegeniek is maar ook hoe een groot toneelspeler in hem schuilgaat. Ik ben er van overtuigd dat hij een groot akteur had kunnen worden, groter dan

Albert van Dalsum, groter dan Esther de Boer van Rijk en groter dan Han Bentz van den Berg, om onze grootste, niet meer levende, akteurs te noemen.

Maar Gerard Reve wilde geen akteur worden, hij vond dat hij zich moest beperken tot het schrijven. Dat is aan de ene kant heerlijk, zo'n beperking, maar aan de andere kant toch ook wel ontstellend jammer. Iemand die zo veelzijdig is en zich dan toch jaar in jaar uit blijft beperken. Volgens mij had hij ook een groot conferencier kunnen worden, groter dan Wim Kan, groter dan Freek de Jonge, groter dan Louis Davids.

Gerard Reve kan heel veel maar wil het liefste schrijven. Hij had ook een uitstekende tv-presentator kunnen worden. Groter dan Koos Postema, groter dan Jos Brink en groter dan Hans Joachim Kuhlenkampf.

Hij kan het maar hij wil het niet. Dat vind ik nou zo jammer want Gerard Reve is een van de weinige kunstenaars die met het klimmen

der jaren volledig intakt gebleven is. Hij blijft goed schrijven, hij blijft bijzonder geestig, en blijft veelzijdig.

Ik meen ook te weten dat veel mensen begrip en troost uit hem putten. Als hij, Gerard Reve, elke dag een minuut of vijf het Nederlandse volk via de televisie mocht toespreken, zou het aantal gevallen van zelfdoding sterk afnemen, daar ben ik van overtuigd.

In veel gevallen pleegt men namelijk zelfdoding niet vanwege depressiviteit maar vanwege de saaie, onechte, niets met het leven te maken hebbende programma's op de televisie. Het is niet voor niets dat in tijden van *Zo is het toevallig ook nog 's een keer*, waar Gerard Reve een prominente rol in speelde, veel meer mensen dolgraag wilden blijven leven. Maar Gerard Reve komt zelden op de tv omdat men bij de omroepen bang is voor zijn totale onafhankelijkheid. Jammer, want daardoor zal het aantal stuurloze mensen in Nederland blijven stijgen.

Mag ik eindigen met een gedicht dat ik speciaal voor deze uitgave heb gemaakt en dat heel juist beschrijft welke plaats Gerard Reve in mijn leven inneemt.

Ik geloof niet in God,
voel dat niet als gemis,
toch ben ik erg blij,
dat Gerard Reve er is.

Michel Boll

'Mijn enige criterium is: een goeie film maken'
In gesprek met Rudolf van den Berg, regisseur van de speelfilm De Avonden

> 'Ja,' dacht Frits, 'de man, die dat heeft gemaakt, heeft het gezien. Geloofd zij zijn naam.' Hij voelde zijn armen en benen trillen, boog zich voorover, opende de mond en haalde diep, maar geluidloos adem, de ogen strak op het doek gericht. 'De mensen lachen, zonder dat er ook maar de geringste aanleiding tot lachen bestaat,' dacht hij.
> Toen de film drie kwartier aan de gang was, voelde hij zijn ogen nat worden. Hij keek opzij naar Jaap en Hoogkamp, maar dezen letten op het doek. 'Mensen, die snel tot tranen komen, hebben in de regel een oppervlakkig en wreed karakter,' dacht hij. 'Het is verachtelijk.' Hij snoot zijn neus, slikte en hield het hoofd schuin naar rechts. 'Laat ik zorgen, dat niemand iets aan mijn gezicht kan zien,' dacht hij. Hij bette met zijn zakdoek zonder wrijven zijn ogen, maar voelde ze opnieuw vochtig worden. 'Het moet zo zijn,' zei hij bij zichzelf, 'het doet er niet toe. Laat ik me overgeven.'
> (*De Avonden*, p. 147)

Overgeven, maar dan in anti-peristaltische zin, was ook de reactie van een aantal zich *Avonden*-adepten noemende columnisten en literatuurkenners. Nog voor er ook maar een halve meter film belicht was wisten ze al dat het nooit iets zou worden met Rudolf van den Bergs verfilming van Reve's meesterwerk. Menig column neuzelden ze vol met hoe prachtig *hun Avonden* wel was, en dat niemand daar aan mocht komen; het lijkt haast alsof ze zich beschouwen als de aandeelhouders van het copyright van de NV *De Avonden*. Zo langzamerhand is er rond *De Avonden* en Reve een zelfde soort giebelende en weeë kliek aan het ontstaan als tien jaar geleden rondom Nescio, waar Jeroen Brouwers indertijd tamelijk doeltreffend zijn kanon op afvuurde. Zelfs een meesterwerk als *De Avonden* kan op den duur gaan lijden onder de overwaardering en puberaal lezerssentiment van een spraakmakende groep lezers.

De Avonden verdient een prachtige verfilming, en of Rudolf van den Berg in geslaagd is valt eerst na de première te beoordelen. Waar we ons nu wel al aan kunnen zetten, vooruitlopend op de discussie die ongetwijfeld zal losbarsten rond de verfilming, is een vergelijking tussen het door Rudolf van den Berg geschreven scenario (te weten de zesde, herziene versie) en Reve's boek, om na te gaan hoe Van den Bergs visie is op *De Avonden*, welke keuzen hij heeft gemaakt en hoe hij zijn ingrepen - o jee - motiveert.

Een scenario, waarvan het in het begin even schrikken is (het opent met een drietal flauwe scènes in een taxi, die niet uit het boek stammen - uiteindelijk heeft Van den Berg gelukkig nog voor een andere opening gekozen), maar dat uiteindelijk toch respect afdwingt voor de behendige manier waarop het erin slaagt de belangrijkste elementen van het boek binnen een beperkt tijdsbestek (de film duurt twee uur) een plaats te geven.

Maar er is méér: zoals Rijk de Gooijer, vader Van Egters, die het ijzersterke *Goeie jus.... ligt stil* toevoegde; de schoolreünie in het Berendsgymnasium, die drastisch is aangepast en alwaar Frits ene Wim ontmoet, een toegevoegd personage dat tegen het einde van de film de hand aan zichzelf zal slaan; de film bevat enkele

erotische scènes (wel ja); Louis Spanjaard is afwezig, en niet wegens gezondheidsredenen; ook de oorspronkelijke dromen zijn verdwenen, net als de vele morbide anekdotes die de vrienden elkaar vertellen, om maar eens een paar dingen te noemen. Ook is het einde het einde en het begin het begin niet meer - is *De Avonden* nog wel *De Avonden?*

De afkeerreacties

De aankondiging dat eindelijk iemand zich aan de verfilming van De Avonden *waagde, maakte nogal wat reacties los.*

Zeer veel. Ik vind het zo jammer dat die kritiek vooral zo moraliserend was en is. Het heeft allemaal zo'n ontzettend toontje van: dit is van ons en daar blijf je met je vingers vanaf.

Gerard Soeteman, die door velen en vooral door zichzelf beschouwd wordt als de meest vooraanstaande scenarioschrijver van Nederland, heeft in een interview uitgeroepen dat hij een exemplaar van de eerste druk van De Avonden *zal opeten als de verfilming niet uitdraait op een totale mislukking.*

Dat is nu precies wat ik bedoel met dat moraliserende. Er wordt niet gezegd: 'volgens mij is het te moeilijk' of 'het is een boek dat zich niet bij uitstek voor verfilming leent', dat soort uitspraken zijn namelijk bediscussieerbaar, zijn van filmtechnische of literaire aard. Schreef er maar iemand een ijzersterk essay waaruit blijkt dat het boek niet te verfilmen is, maar nee, het enige dat je voortdurend hoort is: *het mag niet*, en daar begin je niets mee. Ik heb ook helemaal niet gereageerd op uitspraken zoals die van Soeteman. Ik dacht, laat mij nu eerst die film maken, en als het een slechte *film* wordt, geef me er dan van langs.

Is er eigenlijk nog wel een objectieve beoordeling te verwachten van het groepje Avonden-*adepten dat zich van meet af aan tegen de verfilming heeft gekeerd?*

Nee natuurlijk niet. Het beste zou zijn de film te laten zien aan filmcritici in New York of Japan, die hebben namelijk geen boodschap aan de *roman De Avonden*, die kijken alleen of het een goeie *film* is. En dat is steeds mijn enige criterium geweest: een goeie *film* maken. Als ik er in slaag een goeie film te maken, dan doe ik het boek vanzelf recht.

Of u het boek recht doet is voor u een kwestie van de tweede orde?

Ja - daar is het mij niet om begonnen. Ik had *De Avonden* ooit eens gelezen toen ik 17 was en het was me wel bijgebleven, maar het was niet het boek van m'n leven, zoals bij heel veel anderen, ik had er niet een speciale idool-achtige band mee. Het was niet zo dat ik jarenlang rondliep met het plan om *De Avonden* te verfilmen, nee het kwam gewoon op m'n weg. Toen ik 1 1/2 jaar geleden gevraagd werd om het te verfilmen was mijn eerste reactie: waarom moet nou juist *De Avonden* verfilmd worden, dat is toch vooral een mooi *boek*, met heel veel *literaire* kracht? Ik kon me daar in eerste instantie geen film bij voorstellen. Ik heb echt een paar maanden bedenkttijd nodig gehad voor ik ja kon zeggen. Ik ben begonnen met het oorspronkelijke script van Jean Ummels te bestuderen en het boek te herlezen, en langzaam maar zeker begon er iets op te doemen en kreeg het een zekere bekoring. Ik was eigenlijk niet meteen zo weg van het script. Er zaten wel leuke dingen in hoor, maar het was meer zo dat het script, waar ik vaak om moest lachen, me ertoe bracht om het boek weer te pakken. Het boek heeft me in feite verleid. In het boek ontdekte ik een thematiek die me aansprak, en die me eerder niet was opgevallen.

Veel mensen zien *De Avonden* als een tijdsdocument of het portret van een generatie - daar zou ik geen film op kunnen baseren. Ik beschouw het boek als een poging om de menselijke natuur te doorschouwen, het boek beschrijft een wijze van de wereld beleven door een jongen die Frits van Egters heet, toevallig in Amsterdam woont, in een bepaald milieu, met zulke ouders en die vrienden. Ik zie het boek ook niet als 'een naoorlogse schreeuw om liefde'. Ik was gefascineerd door dat individu,

dat worstelt met hele fundamentele adolescentie-vragen, *mensen*-vragen, problemen die in feite van alle tijden zijn.

In dat geval valt de noodzaak weg om het verhaal in 1946 te laten spelen.

Voor mijn film was dat inderdaad niet essentieel. Maar iets is natuurlijk nooit alleen maar een universele beschouwing over de mens, het blijft natuurlijk voor een deel ook een tijdsdocument, daarom heb ik de film wel vlak na de oorlog gesitueerd en in die stijl aangekleed, hoewel ik het niet cruciaal vind voor het verhaal, ik denk dat de kijker al snel vergeten is dat het 1946 is. Daarbij vind ik dat je rekening moet houden met de herkenbaarheid voor de mensen die van het boek houden. Mijn grote wens is dat iemand in Tokio of New York zich aangesproken voelt door de film, maar dat ook degenen voor wie *De Avonden* het belangrijkste boek van de wereld is zeggen: *wow*.

Rudolf van den Berg, foto: NOB

Het scenario

Producent René Solleveld is jarenlang bezig geweest om De Avonden *verfilmd te krijgen, eerst bij de Avro, als televisiedrama, en later als speelfilm. Op het moment dat scenarioschrijver Jean Ummels met een bruikbaar scenario aan kwam zetten kwam het project in een stroomversnelling en werden enkele regisseurs benaderd van wie Rudolf van den Berg uiteindelijk akkoord ging. Hij maakte de film naar de zesde, herziene en door hem zelf geschreven versie van het scenario. Dat Ummels in de credits van de film als enige scenarioschrijver wordt genoemd is ongetwijfeld een contractkwestie, in werkelijkheid schreef Ummels alleen de eerste versie*.

Het is wel zo dat mijn scenario gebaseerd is op het scenario van Jean Ummels, hij heeft veel voorwerk gedaan waarvan ik heb geprofiteerd. Van zijn scenario kon *ik* onmogelijk een speelfilm maken. Ik heb nog een paar keer geprobeerd met hem samen een nieuwe versie te maken maar dat leidde tot niets. Niet omdat hij geen goed vakman is maar omdat hij een fundamenteel andere film wilde maken dan ik. Ummels was een *Avonden*-idolaat *en ik niet*. Hij wilde het boek *zien*, en dat kon mij niets schelen, ik hoef dat boek niet te zien. Hem ontbrak de afstand tot het boek.

Een *Avonden*-idolaat wil per se Jaap en Frits op die en die avond, dat en dat horen zeggen in die bepaalde bioscoop, hij wil dat zien gebeuren omdat dat zijn lievelingsmoment is, hij kan zich volstrekt niet voorstellen dat hij het weglaat. Ik had niet van dat soort lievelingsmomenten, het was meer van: dit is leuk en bruikbaar en het past binnen het thematisch raamwerk dat ik voor de film heb ontworpen. Ummels zag een heel andere thematiek. Hij zei letterlijk toen ik met mijn aantekeningen aankwam: ‘ja, maar dat gaat niet meer over verveling.’ Ik zei: dat klopt, maar voor mij gaat het boek helemaal niet over verveling, verveling is een symptoom van iets anders, van ontreddering of vertwijfeling. Een film over verveling, daar kan ik me alleen maar een vervelende film bij voorstellen. Bij Ummels zaten er bijvoorbeeld erg veel scènes in van Frits en zijn ouders aan tafel die iets van verveling uitdrukten, daar is flink in geschrapt.

Alle bizarre verhalen die de vrienden elkaar vertellen zijn ook verdwenen.

Maar dat is *literatuur*. Ik dacht: ik vind het ontzettend leuk, maar als ik bijvoorbeeld de Van Egters drie keer samen aan tafel heb gezien dan heb ik het wel verteld. Ik

vind dat je dat één keer goed moet neerzetten, de tweede keer hoef je het alleen nog maar aan te duiden, en als je het een derde keer laat zien valt er echt niets meer aan toe te voegen. Terwijl Ummels het er zes keer instopte, steeds maar weer dat gezeur over het weer en

de zoldersleutels, en bovendien steeds uitgebreider.

Iets anders was dat in zijn scenario zeer lang uitgesponnen dialogen voorkwamen, bijvoorbeeld de bekende kinderverjaardag bij Jaap en Joosje, die besloeg bij hem wel 5 pagina's, dat is een minuut of zes film en dat is lang. Bij mij werd het uiteindelijk één pagina. Ummels had naar mijn smaak te veel aan het stramien van het boek vastgehouden, hij had bijvoorbeeld het nevenschikkende karakter van het boek te consequent gehandhaafd. Voor mijn gevoel is de volgorde van de gebeurtenissen in het boek volstrekt willekeurig, behalve dan het slothoofdstuk. Je kunt wel een film maken met een nevenschikkend karakter, waarin alle scènes min of meer hetzelfde betekenen en niet die ene scène naar de volgende leidt, maar *ik* kan daar een publiek niet mee boeien. Ik vind een dramatische lijn nodig, je moet als kijker zien en voelen dat die jongen een ontwikkeling doormaakt, hoe klein ook, er moet een dwingende kracht zijn van de ene scène naar de andere. Toch merkte ik zelf tot op de montage-tafel hoe dwingend zo'n roman kan werken, dat nevenschikkende karakter bleef me tot het einde toe achtervolgen en beïnvloeden.

Een in het oog springende verandering is het verdwijnen van het archaïsch taalgebruik.

Eén van de eerste dingen die ik merkte bij de repetities met acteurs is dat al die taalachtige humor, waar het boek in uitblinkt en waardoor het bij herlezing alleen maar leuker wordt, in de film niet *werkt*, dat krijg je niet over het voetlicht. Een hoop aardige uitspraken zijn zo gesneuveld. Niet omdat ze niet leuk zijn, want als je ze leest zijn ze enig, maar als je het gaat spelen wordt het studentikoos, oubollig, je neemt afstand, het wordt *Hollandse film*. Als je het wel consequent vol zou houden dan zou het een *art*-film worden waarvan een heel klein publiek zou zeggen: ‘goh wat een rare, bizarre, unieke film is dat.’ Maar ik zou zo'n film niet kunnen maken, ik zou hem in de bioscoop zelf ook niet uitzitten.

In het boek speelt de manier waarop Frits praat een nogal grote rol - u zegt: het kan best zonder.

Zonder zou ik niet willen zeggen. Een klein deel ervan is toch in de film terechtgekomen. Ik heb geprobeerd voor die bezweringstechniek, want dat *is* zijn manier van praten, visuele equivalenten te vinden.

Het in zichzelf praten heeft u daarentegen wel gehandhaafd.

Ja, dat werkte wel. Je kunt iemand best in z'n kamertje in zichzelf laten praten en het ontzettend naturel over laten komen. Ik vind dit een veel betere oplossing dan een *voice-over*. Als je Frits in zichzelf hoort praten: ‘mijn haren zitten nog goed vast, als de Almachtige mij genadig is dan...’, enzovoorts, dan denk je wel: *rare snoeshaan*, maar niet: wat staat hij toneel te spelen. Er zullen allicht Reve-adepten zijn die ze,.en: ‘voor mij is daarmee de essentie van het boek volstrekt verdwenen.’ Dan zeg ik: jammer.

De verfilming

Tussen het scenario en het boek bestaan al aardig wat verschillen, maar ik heb begrepen dat er vervolgens ook nogal wat verschil bestaat tussen het laatste scenario en de film.

Het verschil tussen de laatste versie van het scenario en de uiteindelijke film is zeer groot. Hecht daarom niet te veel belang aan zo'n scenario, ik beschouw het

zelf als een soort receptenboekje, meer status heeft het bij mij niet. Tijdens de repetities met de acteurs ontdek je bepaalde dingen waarvan je niet wist dat ze er ook nog in zaten. Ook tijdens de opnamen verander je nog dingen. Wekenlang heb ik lopen mijmeren over het slotbeeld, ik wilde echt met een *beeld* eindigen, en niet op de literaire manier van het boek. En dan heb je nog de derde fase, van de montage, waarin je gaat zien - en daarin - manifesteert zich misschien mijn achtergrond als documentairemaker - dat het materiaal nog hele andere betekenislagen heeft dan ik er in dacht te leggen toen ik het opnam. En die verborgen betekenislagen zijn misschien wel veelzeggender dan wat tevoren rationeel bedacht is. Dat is het aardige van film, het brengt dingen uit je onderbewuste boven, de film toont zo trekken van mijn eigen preoccupaties met de wereld, waar ik mezelf maar tenauwernood van bewust ben geweest.

Zo wordt het steeds meer uw werk - en het boek zal u verder worst wezen?
Nou nee, het merkwaardige is dat als je later weer door het boek bladert, dat je merkt dat het er *ook* in zit, zodat je toch trouw blijft aan het boek. Maar inderdaad: mijn eerste zorg is het maken van een goeie film, *mijn film*, een film die iets toont van mijn preoccupaties.

U heeft in de film, meer nog dan in het scenario, de chronologie van het boek losgelaten.

Er heeft een forse ingreep in volgordes plaatsgevonden. Dat heeft te maken met het nevenschikkende karakter van de elementen in het boek. Die volgorde blijkt zo willekeurig als de pest. Als je al die scènes op kaartjes zet kun je ze op 1000 manieren ordenen. Zo willekeurig was het leven van Frits, het maakte allemaal niet zo veel uit, dat was namelijk de essentie van zijn ellende, dat het volstrekt willekeurig was.

Ik heb ook op die manier gedraaid. Dus het verbaasde me niet dat ik in de montage dacht: ja, dit is wel een scène die gedacht is voor oudejaarsmiddag, maar het blijkt ineens veelbetekenender te zijn vlak voor hij naar Bep gaat, ik noem maar wat. Soms blijkt dat iets een emotionele betekenisinhoud heeft die op een heel andere plaats in de film thuishoort en die associatief op een andere plek in de film beter te rij men valt. Dat is de oorzaak van het feit dat het materiaal zo door elkaar gehusseld is. Niet omdat het niet goed was maar omdat het lagen bleek te bevatten, die ik niet had vermoed. Wat voorop staat is dat het de kijker duidelijk wordt wat er aan de hand is met Frits, dat ik een helder verhaal vertel.

Ik heb in het stadium van de montage nog echt grote ingrepen gepleegd, de scènevolgorde omgegooid om een bepaalde thematische lijn te versterken. Pas tijdens de montage ontdekte ik hoe belangrijk het laatste hoofdstuk was, dat daar het cruciale moment zit van het verhaal, namelijk het moment dat Frits op oudejaarsavond kontakt probeert te leggen met zijn ouders. Die ontembare drift om *het* te zeggen en de verstikking die volgt als dat niet lukt. En omdat hij *het* niet tegen zijn vader kan zeggen, richt hij zich in godsnaam maar tot de anonieme lezer. Dat moment gaf mij aan wat de - dunne - dramatische lijn was die de film moest dragen.

Daarom begint de film met die scène, Frits stormt op oudejaarsavond de huiskamer binnen, wil iets zeggen tegen zijn vader maar dat lukt niet, en in plaats daarvan zegt hij: ‘Vader, alleen mensen kunnen zingen. Dat is verwonderlijk.’

Het loopt uit op een mislukking. Die eerste scène, zo blijkt al snel, is een droom, of een nachtmerrie, in ieder geval geeft het aan wat Frits bezighoudt, in die scène moet zijn diepe benauwdheid voor de confrontatie met zijn vader en het onvermogen met die man te communiceren voelbaar worden. Aan het eind van de film, als de oudejaarsavond echt aanbreekt, komt die scène terug - maar op zo'n manier dat je als kijker twijfelt: is dit nou droom of werkelijkheid. Dat is trouwens een basisgegeven van de film, dat droom en werkelijkheid wat door elkaar lopen.

Hoewel u, zo blijkt uit het scenario, oorspronkelijk van plan was de film op een traditionele manier te laten eindigen met de monoloog van Frits en vervolgens een Frits die zijn pen op het papier zet en gaat schrijven aan De Avonden, *bent u ook daar op teruggekomen.*

Dat idee voor het einde is tijdens het draaien gewijzigd. Ik blijf nu inhoudelijk nog heel dicht bij het einde van het boek, maar geef er een draai aan, die in het licht van de rest van de film goed te begrijpen is; het is een interpretatie van wat ik denk te begrijpen van het wezen van Frits van Egters, van wat hij wil, zijn relatie tot zijn ouders is daarin heel fundamenteel. Om dat duidelijk te maken opent de film nu met een shot van een Egyptisch Isis-beeld, een moederfiguur die haar kind de borst geeft, daarmee geef je al aan: we gaan een heel oud verhaal vertellen, namelijk over een jongen die er niet overheen kan komen dat hij niet meer zo dicht bij z'n ouders is, dat vind ik een heel wezenlijk gegeven van het boek en ook van het latere werk van Reve, waarin de moeder-zoon verhouding voortdurend terugkeert.

Dan over het einde: na het mislukte contact zoeken met zijn vader gaat Frits nog even de straat op, dan volgt de beroemde slotmonoloog die eindigt met ...ik beweeg dus ik leef... Hij kruipt in bed en valt in slaap. Dan hoor je de stem van zijn moeder die 'Fri-hits' roept, en vervolgens verschijnen in een prachtig visioen, heel ontspannen en op hun mooist gekleed, zijn ouders. Zijn moeder zegt: 'Frits, het is gezien', en vader zegt: 'Ja jongen, het is niet onopgemerkt gebleven'. Hij denkt het natuurlijk zelf, maar in die droom laat hij het zijn ouders zeggen. En dan beweegt het beeld van zijn ontroerend glimlachende ouders naar Frits, die aangekleed aan zijn bureau zit en de pen op papier zet. En dan vriest het beeld.

En begint het gesodemieter. Er zullen zonder twijfel Reve-adepten opstaan die vinden dat u een nationaal monument beklad heeft.

Dat zal ongetwijfeld, ja. Maar wat heb ik aan objectiviteit te verwachten van mensen die

vooraf al roepen dat het een mislukking zal worden? Iemand met een dergelijke instelling zal altijd een mislukte film zien, hoe goed die ook is. Ik denk dat het een hele goeie film is geworden. De reacties op de ruwe versie waren buitengewoon positief. Ik verwacht en hoop dat er tegenover die paar sceptici een grote tegenstroom zal ontstaan van mensen die het een goeie film vinden. Ik heb zelf het gevoel, meer dan bij mijn vorige films, dat ik iets echt goeds heb gemaakt, *god geve dat ik me niet vergis*.

Niet alleen het einde van de film zal aanleiding geven tot de klassieke het-boek-is-beter-dan-de-film-discussie. Zo komen de vrienden van Frits, en met name Jaap, er nogal bekaaid vanaf.

Ik mag die stukken in het boek ook graag lezen, vooral Jaap is erg leuk om wat hij vertelt, maar als je hem naar de film overbrengt blijkt hij een wat vage, niet zo belangrijke figuur. Het is jammer dat hij in de film weinig tot zijn recht komt, want in het boek vind ik hem enig. Ik heb Louis en Viktor samengevoegd, ook zij zijn als karakters een beetje diffuus. Viktor is daardoor in de film belangrijker geworden dan Jaap. Viktor is de enige persoon in de film met wie Frits een normaal, serieus gesprek voert.

'Dat blijkt dus nul te zijn', foto: NOB

Die vrienden spelen wel een belangrijke rol, maar dienen in de film eigenlijk alleen om bepaalde hersenspinsels of driften van Frits te veruiterlijken. Zo heb ik Bep gebruikt om Frits z'n seksualiteit te laten exploireren.

Erotiek

In de roman heeft dat bezoek van Frits aan Bep ook wel een erotische broeierige onderlaag, maar daarvan wordt in het geheel niets uitgesproken, laat staan dat er naar gehandeld wordt. In het scenario lees ik dat Bep na een wat onhandige toenaderingspoging van Frits enkele niet mis te verstane initiatieven ontplooit: ze laat haar bloesje opengevallen, probeert hem te kussen en ze legt zijn hand op haar borst, waarna Frits zich losrukt, enzovoorts. En ook een andere scène met Pim, een vrouwelijke collega van Frits z'n kantoor, heeft in het scenario enkele erotische aspecten.

Zeer erotisch.

En die zijn te zien ook, neem ik aan, die aspecten. Het is natuurlijk makkelijk gezegd: die scènes heeft u nodig om te laten zien wat er in Frits omgaat, maar zijn ze niet vooral toegevoegd om de film publieksgericht visueel aantrekkelijk te maken?

Nee, ik denk niet dat je daar tegenwoordig nog extra kijkers mee trekt. Als ik een scenario schrijf ben ik nog helemaal niet bezig met het publiek, het publiek is ook altijd een afgeleide van mezelf, ik kan alleen maar denken aan waar ik zelf naar wil kijken. Ik wilde

wel eens meemaken dat die jongen met z'n seksualiteit bezig is, dat hij zich afvraagt: ‘hoe zit het met vrouwen, heb ik daar wat mee, wat doe ik ermee’. Dat blijkt dus *nul* te zijn. Ik herinner me dat ik 17 was en *De Avonden* las en toen al dacht: hoe zit dat met vrouwen, en dat dacht ik nu bij herlezing weer - dus dat wil ik gewoon laten zien. Frits komt dus bij Bep op visite en raakt onder haar bekoring - en is er vervolgens heel onhandig mee, weet niet goed wat hij moet.

Iets dergelijks geldt voor de fantasie die hij heeft over Pim, die met Wim vrijt. Dat is geënt op wat ik uit het latere oeuvre van Reve ken, het is in principe een zeer Reviaanse scène, toekijken als de verafgode vriend de liefde bedrijft met een ander. Ik moet wel toegeven dat ik op die scène al mijn visuele lusten heb gebotvierd, het is een ontstellend leuke scène geworden. Dat is geen behaagzucht aan het publiek maar aan mezelf, ik vind dat een prettig soort scène om naar te kijken. Ik heb als regisseur de behoefte om die film toch meer te laden met handeling, met een bepaalde heftigheid, omdat er anders alleen maar binnenskamers wordt geneuzeld.

Bovendien moet je je realiseren dat film fundamenteel anders werkt dan literatuur. Als je de roman uit hebt realiseer je je: hé, er stond niets in over Frits en vrouwen - het zal wel zo zijn dat die jongen niks met vrouwen kan. Wil je dat in een film overbrengen dan zul je in een scène moeten laten *zien* dat het nooit wat zal worden tussen Frits en vrouwen.

En of het allemaal nog niet mooi genoeg is verschijnt er in de film ook nog ene Wim ten tonele, een oud-klasgenoot die oude talen studeert en bij een herenmodezaak werkt, en zich ophangt. Dat is eigenlijk alles wat we over hem te weten komen. Ik kreeg de indruk dat hij alleen wordt opgevoerd opdat er later een zelfmoord kan plaatsvinden in Frits z'n kennissenkring.

Wacht maar af. Het werkt.

Wim spreekt niet erg aan, hij heeft ook een minimale hoeveelheid tekst.

In de film kan één blik meer zeggen dan 10 pagina's dialoog. De plotlijn van Wim die ik heb ingebracht maakt iets voelbaar van Frits z'n hunkering en gevoelens. Frits schrikt van die zelfmoord, en heeft dan even een moment geen afstand tot zijn gevoelens, hij wordt er zich bewust van. De figuur van Wim heeft ook iets met homoseksualiteit te maken. Wim was voor mij in de film onmisbaar - maar ik weet nu al dat daar eindeloos over gepraat gaat worden.

‘Die Wim hoort niet in ons boek’ lijkt me inderdaad een voor de hand liggende reactie van de veelgeplaagde Avonden-*adepten. Ik vrees dat u voortdurend verantwoording af zult moeten leggen over deze film.*

Mijn gevoel zegt: daar heb ik helemaal geen zin in. Kijk maar naar de film en doe er maar mee wat je wilt, zou ik tegen iedereen willen zeggen. De aanwezigheid van Wim heeft te maken met een gevoelskwestie, ik kan niet alles gaan uitleggen.

U kunt zich, neem ik aan, toch wel iets voorstellen bij die onlustgevoelens, net zo goed als het te begrijpen is dat Jehova's getuigen niet bepaald staan te juichen als de Bijbel verfilmd wordt met een dertiende apostel Henk toegevoegd.

De maker van de film heeft recht op z'n intuïtie, z'n eigen interpretatie van het werk. Ik heb iets toegevoegd, maar het boek en het andere werk van Reve bieden daar aanknopingspunten toe.

Heeft Reve zich in enig stadium van de film met de inhoud bemoeid?

Hij heeft het scenario gelezen, mijn laatste versie die uiteindelijk verfilmd is.

En hij heeft het zijn zegen gegeven.

Hij zei: ‘Meneer, ik zal u vertellen, mijn intuïtie zegt mij dat dit een hele mooie film wordt.’ Geen woord over de verschillen met de roman, niks in de trant van ‘vindt u dat personage Wim nou wel nodig’ of ‘zou de erotiek niet wat minder expliciet kunnen’. Hij had iets van: het is een heel ander vak, uw enige opdracht is een goeie film maken, een *mooie* film, daar gaat 't om, want die mevrouw op de 3e rij heeft twaalf-en-een-halve gulden betaald voor haar kaartje - en denkt u eraan dat u mooie muziek gebruikt.

Hij wilde zich er per se niet mee bemoeien. Hij gaf als voorbeeld dat hij in het scenario van *De Vierde Man* een passage las over een personage aan het kruis, toevallig ook gespeeld door Thom Hoffman, en die scène ging een beetje ver, maar toen Reve 'm later in de film zag had hij 'm voor geen goud meer willen missen.

Int./huiskamer/nacht
(*Lichtelijk verbaasd kijken vader en moeder op, als Frits binnenvliegt.*)
Frits: Vader!
Vader: Ja mijn jongen.
(*Frits zwijgt. Zijn ademhaling versnelt. Zijn hart bonst bijna uit zijn lichaam.*)

Frits: Vader...
Moeder: Gerard, Frits praat tegen je!
Vader: Jaja, dat hoor ik ook wel.
Frits (*zacht*): Nu kan ik niet meer terug. Vader...
Vader: Ja jongen?
Frits: Vader.......... alleen mensen kunnen zingen. Dat is wonderlijk. Zingen kunnen alleen mensen.
(*Frits zucht diep en draait zich naar de radio toe.*)
Frits: Ik heb het niet durven zeggen.
Moeder (*doorbreiend*): Vogels die kunnen toch ook zingen?
Vader: Ja, vogels die zingen heel mooi, zelfs.
Frits: Ik bedoel, vader...
(*Hij draait zich weer naar zijn vader. Het duizelt hem.*)
Frits: Ik bedoel... begrijp je niet wat ik bedoel?
Vader: Nee, dat alleen mensen kunnen zingen, dat is niet waar. Vogels kunnen ook heel mooi zingen.
(*Frits is de kluts kwijt, maar wil het niet laten merken.*)
Vader: Toen ik klein was, ging mijn vader, als het zomer werd, vinken vangen. Dat was een heel feest....
(*Frits verbergt zijn mond achter zijn hand. Hij luistert niet meer.*)
Frits: Ik heb het niet durven zeggen.
Moeder: Is het waar, dat ze die dan ook blind maken?
Vader: Jaja, ze maakten ze blind, dan zongen ze beter. Dat heb ik mijn vader nog wel zien doen... met een gloeiende breinaald brandde hij ze de ogen uit. Blinde vinken.
Moeden: He jasses... Frits let jij op radio. Het is bijna zover.
(*Frits kijkt op zijn horloge. Hij draait aan de knop van de radio. We horen de omroeper.*)

G.F.H. Raat

Over de roman en het filmscenario *De Avonden*

Aan veel vergelijkingen van een roman met de verfilming daarvan ligt de onuitgesproken eis ten grondslag dat het literaire werk zo getrouw mogelijk moet worden gevisualiseerd. De film strijdt dan al ras een ongelijke strijd: zeker als hij gebaseerd is op een beroemde roman, zal de rolprent nooit aan de hooggespannen verwachtingen beantwoorden. Het is moeilijker, maar wel correcter, een film naar een roman als een zelfstandige creatie te beoordelen.

Tegen dit standpunt valt in te brengen dat regisseur en producent niet voor niets voor een bestaand verhaal kiezen. Het is niet alleen commercieel aantrekkelijk gebruik te maken van de bekendheid die een roman geniet bij een groot publiek, een boek kan zich ook door een geschikte bouw of een interessante hoofdfiguur goed lenen voor verfilming. En dan is het legitiem de vraag te stellen hoe de film zich verhoudt tot de roman.

Deze vraag kan ik niet beantwoorden voor *De Avonden*, om de eenvoudige reden dat ik de film nog niet ken op het moment dat ik dit artikel schrijf. Aan het principe dat de roman niet als ultieme toetssteen mag fungeren, wordt dus een tweede beperking toegevoegd. De vergelijking die ik maak, betreft de roman *De Avonden*, in november 1947 verschenen onder het bijna-pseudoniem Simon van het Reve en terstond bekroond met de Reina Prinsen Geerligsprijs, en het scenario van Jean Ummels, bewerkt door Rudolf van den Berg (zesde, herziene versie; Amsterdam, februari 1989). Het is allerminst uitgesloten dat sommige van mijn bevindingen niet meer gelden bij de vergelijking van de roman met de film. Er kunnen te elfder ure veranderingen zijn aangebracht in het filmscenario, terwijl zaken als kadrering, belichting, cameravoering, casting, acteerprestaties en muziek door mij uiteraard niet in de beschouwing konden worden betrokken.

Obstakels

Waar tamelijk recent werk van Reve, bijv. *De vierde man* (1981), al snel werd verfilmd, heeft het lang geduurd voor *De Avonden* aan de beurt kwam. Voor wie de roman kent, is dit niet verwonderlijk. Er lijken nogal wat obstakels te zijn, waarvan de grote reputatie van het boek niet het minste is. Maar ook andere moeilijkheden liggen voor de hand.

Er gebeurt heel weinig in *De Avonden*, omdat de hoofdfiguur Frits van Egters niet bij machte is zijn bestaan zinvol inhoud te geven. Dus lummelt hij wat rond, goede voornemens makend die nimmer het stadium van verwerkelijking bereiken, afwisselend geïrriteerd en geërgerd door zijn ouders, vrienden bezoekend met wie hij balorige gesprekken voert en futiele handelingen verrichtend. Een feestavond van zijn oude school en een bezoek aan een sociëteit brengen weinig variatie.

Leent deze geschiedenis zich wel voor verfilming? Voozover zich een dramatische lijn aftekent, bestaat die uit de innerlijke ontwikkeling van de protagonist. Spannende verwikkelingen doen zich slechts voor in de dromen van Frits, waarmee acht van de tien hoofdstukken besluiten, maar hun samenhang met het waakleven van de hoofdfiguur is nogal los. Ook andere vragen dringen zich op. Werd de opmerkelijke opbouw van de roman in het scenario behouden? Hoe is het thema sexualiteit behandeld, waarvan de contemporaine critici de opvallende afwezigheid signaleerden en latere essayisten, geleid door de ontplooiing van dit thema in het werk dat Reve na *De Avonden* schreef, aannemelijk konden maken dat het in verhulde vorm wel

degelijk aanwezig is? Welke andere thema's zijn verder benadrukt of afgezwakt? Vragen genoeg, kortom.

Het verstrijken van de tijd

De roman *De Avonden* kent een strakke bouw: de tien hoofdstukken die het boek telt, corresponderen met de tien laatste dagen van het jaar 1946. Van dag tot dag wordt het leven van Frits van Egters gevolgd, in het bijzonder tijdens de avonduren. De drie feestdagen in de beschreven periode doorbreken de monotonie nauwelijks. In het scenario is dit bouwprinci-

pe niet rigoureus overgenomen. Weliswaar wordt op de kalender regelmatig getoond welke dag het is, maar er is geen verdeling in tien eenheden, gebaseerd op tien opeenvolgende dagen. De tijd verloopt in het scenario wat diffuser. Het scenario begint ook een dag eerder dan de roman, nl. op 21 december. Het einde valt wel samen met dat van de roman: kort na de jaarwisseling.

Dat de tijd de compositie van *De Avonden* bepaalt, heeft alles te maken met Frits van Egters' preoccupatie met het verstrijken van de tijd en daarmee samenhangende fenomenen als verval, ziekte en dood. Er is in het scenario geprobeerd deze fixatie op de onweerhoudbaar verglijdende tijd tot uitdrukking te brengen. Niet door Frits veelvuldig op zijn horloge te laten kijken of te laten luisteren naar het tijdsignaal van de radio, zoals in de roman. Hij scheurt echter wel enkele malen een blaadje van een dagkalender. Zelfs is er een korte scène ingelast, waarin Frits ten huize van broer Joop en diens vrouw Ina de kalender bijwerkt.

> *Beeldvullend zien we een kalender die 14 augustus aangeeft. Een hand trekt met grote aantallen de blaadjes eraf*
> **Frits:** ‘Vier maanden achter! Ruim!’
> **Ina** (*achteloos*): ‘God, meestal heb je er geen erg in.’
> *Frits scheurt stevig door. Ina schenkt thee in. Joop komt binnen en werpt en passant een blik op Frits.*
> **Frits**: ‘Onverschilligheid in deze zaken kan fataal zijn.’
> **Joop:** ‘Wat je zegt.’

Frits van Egters blijft in het scenario herkenbaar in zijn onvermogen zijn bestaan richting te geven. In dit verband verdient een toegevoegde scène aandacht, aan het begin van het scenario. Frits rijdt per taxi naar Joop en Ina om samen met hen het feest van het Berendsgymnasium te bezoeken.

> ***Frits* buigt zich opnieuw voorover naar de taxichauffeur**.
> **Frits:** ‘U rijdt eigenlijk alleen maar rondjes door de stad.’
> **chauffeur:** ‘Hè?’
> **Frits:** ‘U komt toevallig iemand tegen en die bepaalt dan waar u heen gaat.’
> **chauffeur:** ‘Ja meneer, dat is mijn werk.’
> **Frits:** ‘U gaat nooit eens uit uzelf ergens heen.’
> *Er valt een stilte. Frits laat zich terugvallen op de achterbank*.
> **Frits** (*mompelend*): ‘Doelloos... doelloos...’

De verzuchting aan het eind had naar mijn mening uitstekend kunnen worden gemist.

Veranderde personages

Alvorens nader in te gaan op het beeld dat het scenario geeft van de hoofdfiguur, maak ik enkele opmerkingen over de andere personages. Er is in het algemeen veel weggelaten. De gesprekken werden gecomprimeerd en veel werd geschrapt in de gedeelten waarin Frits bijna of helemaal dadenloos aanwezig is. Ook het aantal personages is teruggebracht. Figuren van het derde plan als Walter Graafse, meneer Adelaar en Hoogkamp zijn gesneuveld. Maar ook een belangrijker personage als Louis Spanjaard overleefde de bewerking tot scenario niet. Van de kennissen en

vrienden van Frits bleven over: Jaap Elderer, Bep Spanjaard, Viktor Poort en Maurits Duivenis.

Van hen treft hij Bep en Viktor op 22 december niet thuis, evenmin als Wim (in de roman een bijfiguur), die hij heeft ontmoet tijdens de reünie van het gymnasium, maar die in het scenario van meer belang is, zoals ik zal laten zien. Deze vruchteloze pogingen tot contact worden herhaald op oudejaarsavond, met dit verschil dat Frits dan vergeefs aanbelt bij Jaap en Bep. Wim is inmiddels dood. Deze herhaling geeft het scenario een cyclische structuur, die de roman op deze wijze niet bezit. Daar gaat Frits alleen op oudejaarsavond vergeefs de deuren langs.

Tegenover het schrappen van bepaalde personages staat de toevoeging van enkele andere. Het verjaardagsfeestje van Hansje, het zoontje van Jaap en Joosje, wordt bijv. met andere mensen gevierd dan in hoofdstuk III van de roman. Er is een zekere Sjaan, die als keurig wordt voorgesteld, en er is het echtpaar Stien

(in de roman tante Stien) en Arie (afwezig in de roman). Zij worden gekarakteriseerd als ‘opgeklommen arbeiders’. Arie heeft kennelijk tot taak voor enig kluchtig commentaar te zorgen, zoals uit het volgende fragment valt op te maken.

Sjaan: ‘Ja, die is ook dood trouwens maar die bedoel ik niet... nee ik bedoel Jopie Drukker... die is dood.’
Stien: ‘Jopie Drukker? De dochter van Gerrit Drukker...’
Arie: ‘Gerrit de Rukker?’

Wijzigingen in het aandeel dat bepaalde personages in de handeling hebben, zijn voor een deel te herleiden tot de manier waarop het thema seksualiteit in het scenario gestalte krijgt. Vrij algemeen werd bij het uitkomen van *De Avonden* vastgesteld dat erotiek en seksualiteit afwezig waren in de roman. En inderdaad, hoeveel aandacht de menselijke fysiologie ook krijgt in Reve's debuut, bij het geslachtsleven wordt halt gehouden. De schrijver gaf in 1948 als verklaring dat hij ‘niet voldoende kracht in moed bezat de woorden neer te schrijven.’[1.] Een enkele criticus deed moeite seksuele, of op zijn minst erotische, elementen aan het licht te brengen. Rodenko wees op het speelgoedkonijn dat Frits van Bep Spanjaard krijgt en dat haar zou vervangen.[2.] Het scenario slaat een andere weg in, die wat Frits betreft van de vrouwen afleidt. Hij heeft in het scenario geen erotische interessen voor de jonge vrouwen in zijn omgeving. Hij geeft er de voorkeur aan door hen beschermd en bemoederd te worden. Dit wordt direkt duidelijk in een van de eerste scènes. In de taxi op weg naar de gymnasiumreünie kruipt Frits ‘als een kind tegen Ina aan en omarmt haar stevig.’ De nuchter afwerende reactie van Ina maakt hem onzeker. Deze onzekerheid probeert hij vervolgens te verbergen door zijn broer Joop te treiteren met zijn (vermeende) kaalheid.

> **Frits:** ‘Wat zie ik nou?!!!’
> *Joop draait verschrikt zijn hoofd om.*
> **Frits:** ‘Wat is er in godsnaam met je haar gebeurd, Joop!!!’
> *Joop strijkt over zijn dunne haar. Via Ina's blik kijken we mee en zien we de omslag van hunkering naar cynisme in Frits' gedrag.*

Ina doorziet Frits en steunt hem daarom ook, als hij een benauwd gezicht trekt bij het weerzien van het Berendsgymnasium.

> **Ina** (*geruststellend*): ‘Als je weg wilt, zeg je het gewoon.’

(Terzijde vestig ik er de aandacht op dat aan de scène in de taxi, mede bedoeld om Frits' pesterig gedrag te verklaren, valt te demonstreren dat in het scenario niet is geprobeerd het gezichtspunt van één persoon, i.c. de protagonist, aan te houden. Zoals bekend, gebeurt dit in de roman wel, op een paar uitzonderingen na. Het scenario bevat in dit opzicht meer afwijkingen. Zelfs is er een zg. montage-sequence, waarin wordt getoond wat de vrienden van Frits in zijn afwezigheid doen. De bedoelde sequence wordt aldus ingeleid in het scenario:

> *Boven het silhouet van de grote stad staat een halve maan, omringd door een bleke aura. In die stad wonen, leven, slapen, ademen Frits' vrienden; zij blijken zowaar nog een bestaan te leiden buiten zijn aanwezigheid om.*

Klaarblijkelijk is het de opzet langs deze weg te benadrukken dat Frits van Egters bijna voortdurend centraal staat in de handeling.) Net als de rol van Ina is die van

Pim iets groter geworden. In de roman is zij een figuur van het derde plan: een collega van kantoor, die van Frits een reep krijgt:

> ‘Dit heb ik voor jou meegebracht.’ Hij legde de reep van veertig cent op haar tafel. ‘Dat vind ik verschrikkelijk aardig,’ zei ze. ‘Het is heel duur,’ zei Frits, ‘ze hadden ook goedkopere; maar ik dacht, het is voor Pim, dus het beste is nog maar net goed genoeg.’ ‘Ik vind het geweldig aardig van je,’ zei ze (p. 39).[3.]

In werkelijkheid geeft hij haar de goedkoopste van de drie repen die hij heeft gekocht. In het scenario spreekt Frits dezelfde woorden, maar daar is het onzeker of Frits haar bedriegt.

Jammer van de tanden

Erotisch betekenen vrouwen vrijwel niets voor Frits, noch in de roman - ook al maakt hij Maurits Duivenis wijs dat hij een verhouding heeft met een vrouw -, noch in het scenario. De laatste tekst laat op dit punt het minst te raden over, vooral door de verandering die de rol van Bep Spanjaard heeft ondergaan.

In de roman bezoekt Frits haar in hoofdstuk VIII. Hij plaagt haar met haar angst voor vreemde geluiden, informeert naar het been waarmee zij sukkelt en krijgt bij zijn vertrek een speelgoedkonijn te leen ‘van lichtbruine, ruige wol, met een witte buik’ (p. 133).

Denkt Frits in de roman over Bep: ‘Het is jammer van de tanden, (...) die konden gunstiger staan. Maar een lieve meid is het zeker’ (p. 127) in het scenario maakt hij zijn opwachting bij ‘een aardige vrouw van een jaar of dertig’, die in het bad zit. ‘Ze is vrijwel niet aangekleed, blijkbaar heeft Frits' bezoek haar bad verstoord.’ Aldus wordt geprobeerd een zwoele atmosfeer te scheppen, opdat duidelijk wordt dat Frits koud blijft onder de charmes van Bep. Hij sart haar, net als in de roman, met haar angst en met haar been. Dan is er echter een omslag in zijn gedrag:

> *Bep staat voor haar [moet vermoedelijk hem zijn - G.F.H.R.J en schenkt hem koffie in. Frits kijkt strak naar haar buik. Dan ineens pakt hij haar stevig beet en als een kleine jongen drukt hij zijn hoofd teen haar buik. Bep schrikt hevig, maar kan zich niet verweren, omdat ze met de koffiepot in haar handen staat.*
> **Bep:** ‘Hee - nee -’
> *Hij laat niet los.*
> **Bep:** ‘Hou op! Frits!’
> **Frits** (*laat eindelijk los*): ‘Pardon.’

Precies als in de al aangehaalde scène met Ina is Frits het kind dat geborgenheid zoekt. (Op de laatste bladzijde van het scenario neemt hij de foetushouding aan - vgl. zijn aandacht voor de buik van Bep.) Bep veronderstelt echter andere verlangens bij Frits en staat daar niet afwijzend tegenover, naar even later blijkt:

> *Bep kijkt naar hem vanuit haar ooghoeken. Langzaam gaat ze naar Frits; ze laat haar bloesje wat open vallen en strijkt door haar haren; blijft even achter hem staan en legt dan haar handen van achter op zijn borst terwijl ze haar hoofd tegen zijn rug aanvleit (sic). Frits weet niet wat hem overkomt. Bep gaat voor hem staan en begint hem overal te zoenen, terwijl ze zijn hand op haar boezem legt. Frits verstart even, maar dan worstelt hij zich bijna panisch los. Bep begrijpt er niets van. Zo staan ze even zwijgend tegenover elkaar.*

Waarna Frits zich uit de voeten maakt, met medenemen van ‘een pluchen wit konijn’.

Anders dan in de roman representeert Bep in het scenario de vrouw als erotisch en seksueel wezen. Tijdens de avond in de sociëteit - in de roman is zij daarbij niet tegenwoordig - zien Jaap en Frits haar dansen ‘met een indrukwekkende, grote neger. (...) Jaap en Frits kijken naar het dansen en wisselen een blik van verstandhouding.’ In een later shot, onderdeel van de al genoemde montage-sequence, stapt de inmiddels blote neger bij Bep in bad. De zwarte huidskleur van Beps minnaar moet waarschijnlijk voor een extra prikkel zorgen, net als in Reve's latere werk.

Kort hierna is er een scène, waarin Frits zich vereenzelvigt met de rol van de vrouw in de coïtus en misschien de plaats van Bep wil innemen.

> **Frits:** 'Eigenlijk moet het toch heel mooi zijn om een vrouw te wezen die de bijslaap ondergaat.'

De manlijke homofiel als gemankeerde vrouw?

Wim

Het is niet de enige vingerwijzing in het filmscenario. Daarin is ook meer plaats ingeruimd voor Wim, in de roman een bijfiguur, die Frits ontmoet op de feestavond van het Berendsgymnasium:

> 'Egters, wat dwaal jij hier rond als een verdoold schaap?' vroeg een stem naast hem. Een slanke jongeman schudde hem, toen hij zich had omgedraaid, de hand. Frits glimlachte en bekeek scherp het knappe, lichtbruine gezicht met de diep

> liggende, donkerblauwe ogen. 'Let op het merk, als u tandpasta koopt,' dacht hij. 'Dwalen?' antwoordde hij, 'ik dwaal niet. Het zal wel vervelend worden vanavond, denk je niet, Wim?' De jongeman bleef hem enige ogenblikken aankijken, voordat hij achteloos antwoordde: 'Waarom? Het kan best aardig zijn.' 'We hebben elkaar in lang niet gezien,' ging hij voort. 'Hoe gaat het jou?' 'Mij gaat het best,' zei Frits. Daarop zwegen ze. Frits keek voor zich op de grond. 'Ik zie je nog wel,' zei de jongen en liep verder (p. 31).

De laatste uitspraak van Wim is niet meer dan een beleefdheidsfrase. Er zijn geen verdere contacten of pogingen daartoe.

Het scenario suggereert echter dat Wim iets voor Frits betekent:

> *Frits komt de toiletruimte binnen. Hij gaat naar de spiegel en bekijkt zijn gezicht van alle kanten. Uit een van de WC's komt een knappe, slanke jongeman (Wim). Frits schrikt als hij hem in de spiegel ziet.*

Wim is bezorgd over Frits en ontmoet hem die avond nogmaals, als hij een lokaal betreedt, waarin Frits zich heeft teruggetrokken. Dan ontspint zich de hiervoor geciteerde, haperende dialoog. Een nieuw element is Wims mededeling dat hij bijverdient in een herenmodezaak, 'De Kameel' geheten. Frits loopt in het scenario enkele malen in de avonduren naar deze kledingzaak. Wim gaat op zijn beurt bij Frits langs, naar deze van zijn moeder verneemt:

> **Moeder:** 'Er was nog iemand voor je aan de deur. Ene Wim.'
> *Frits schrikt haast onmerkbaar.*

Weer later hoort Frits van zijn broer dat Wim zich van het leven heeft beroofd. Kort daarvoor heeft Frits provocerend aangekondigd dat hij zich op oudejaarsavond een kogel door het hoofd zal schieten:

> **Joop:** '(...) Weet je wie d'r dood is?'
> **Frits** (*gretig*): 'Nou?'
> **Joop:** 'Eh... hoe heet ie ook al weer... zo'n eetje zo'n beetje zo'n halfzachte... hij zat bij jou in de klas... kom... eh... Wim. Ja Wim. Hij heeft zich opgehangen... zeggen ze, tenminste.
> *Frits is met stomheid geslagen, tot verbazing van Joop en Ina.*
> **Joop:** 'Ik dacht dat jij dat zulke leuke verhalen vond.'

Eredienst

Het is te veel gezegd dat Wim homoërotische gevoelens in Frits wakker roept. Het scenario laat echter wel uitkomen dat hij voor Frits een andere betekenis heeft dan Viktor of Jaap. Daarop wijst ook een korte droomscène, in de roman niet aanwezig, waarin Frits zijn collega Pim terwille van Wim ontbloot:

> *Frits is aan zijn bureau bezig met zijn systeemkaarten. In stilte. Tegenover hem zit Pim te breien. Zij laat haar rode bol wol vallen en Frits bukt zich om die op te rapen. Hij begint de afgewikkelde draad op te rollen. Hij rolt*

> *en rolt. Het lijkt wel of er geen eind aan komt - steeds meer rode wol, hij raakt ervan buiten adem. Dan kijkt hij schuin omhoog en ziet dat de draad vastzit aan Pims truitje. Als Frits nog even doorwikkelt is zij zo meteen helemaal naakt. Nu ziet hij vanuit zijn schuilplaats onder het bureau tot zijn opwinding dat Wim naderbij komt en met Pim begint te vrijen. Frits, geheel bedolven onder de wolkluwen, hoort nu hoe de stilte wordt doorbroken door Pims luide gesnik. Frits geniet*.

Hier wordt een seksuele variant uitgebeeld die pas in Reve's werk uit de jaren zestig tot ontwikkeling zal komen, maar in *De Avonden* nog ontbreekt. Deze variant houdt in dat een beminde, aanbeden jongen (de overeenkomsten met een eredienst dringen zich op) gediend wordt door hem seksuele partners ter bevrediging van zijn schier onverzadigbare lustgevoelens als offerande aan te bieden.

In het latere werk van Reve is het seksuele genot onverbrekelijk verbonden met pijniging. In *De Avonden* is deze combinatie niet geheel afwezig. Het speelgoedkonijn worden bijv. allerlei kwellingen voorgespiegeld, omdat hij schandelijke dingen heeft gedaan in de broek van Frits. Deze passage keert terug in het scenario, evenals de scène waarin Frits de

obscure Maurits Duivenis zijn geheime verlangens weet te ontlokken. Maurits zou graag kleine jongetjes wurgen in het bos.[4.] Speciale belangstelling heeft hij, zowel in de roman als in het scenario, voor 'die jongen van Knip' (p. 92). Frits laat Maurits tot in details vertellen, hoe hij de jongen zou martelen. Er is daarbij een verschil tussen roman en scenario, wat betreft het optreden van Frits. In de roman lijdt het geen twijfel dat het relaas van Maurits Frits fascineert. Het scenario gaat verder: Frits raakt opgewonden door de fantasieën van Maurits en heeft moeite dit te verbergen:

> *Frits' ademhaling versnelt, maar hij laat niks merken. Zijn stem klinkt beheerst. (...) Frits krijgt een koortsachtige blik maar laat dit niet merken. Zijn ademhaling wordt nog gejaagder. Zijn lippen trillen; Maurits ziet dit niet.*

'Meneer Van Egters is *mislukt*'

Het personage Frits van Egters is in het scenario niet alleen in seksueel opzicht meer uitgewerkt dan in de roman. Ook een aantal andere aspecten van de hoofdfiguur heeft een groter gewicht gekregen. Ik noem: de mislukking op school, de verhouding tot de ouders en het (latent aanwezige) schrijverschap.

'... Meneer Van Egters is mislukt', foto: NOB

In de roman woont Frits in het tweede hoofdstuk de feestavond annex reünie bij van het Berendsgymnasium, dat zijn vierde lustrum viert. De avond is voor Frits een beproeving: zinledige gesprekken met ex-klasgenoten, waarin hij probeert te verhelen dat hij geen acceptabele bezigheden heeft. Frits lijdt onder zijn mislukking op school, naar blijkt uit zijn in dronkenschap gedane confidenties aan Viktor Poort in hoofdstuk VII en uit de wijze waarop hij zich presenteert aan een oud-leraar: 'Frits van Egters, jongere broer van Joop van Egters, zei Frits. "De mislukte" (p. 32).'

In het scenario stelt Frits zich op dezelfde wijze voor, maar wordt hij bovendien betrapt door de rector, als hij in een verlaten klaslokaal een schoolboek vernielt en zijn naam op het bord schrijft:

Rector (*hautain, grimmig*): 'En weet meneer van Egters niet dat deze lokalen voor hem verboden zijn. Wat denkt meneer van Egters wel? Meneer Van Egters is *mislukt*.'

Van schaamte zakt Frits weg in een schoolbank. Hij laat het hoofd hangen.

'Wil jij een shaggie van mij, vader?' foto: NOB

Door deze scène, aan het begin, wordt de mislukking van Frits op het gymnasium sterk benadrukt. In de roman wordt het belang van zijn falen pas gaandeweg duidelijk.

De gevoelens die Frits koestert jegens zijn ouders, zijn in de roman en het scenario gelijk: een mengeling van ergernis en mededogen. Op de avond van het gymnasium, in het scenario naar voren gehaald, wordt terstond gedemonstreerd dat er spanningen zijn in het huwelijk van Frits' ouders. Zijn moeder heeft dan de zenuwaanval die in de roman pas op een later moment wordt beschreven. Via de uitbreiding en toevoeging van enkele scènes is getracht de ambivalente gevoelens van Frits te tonen. Een goed voorbeeld is het incident met als inzet de shagdoos van Frits. Hij verzet zich er in de roman tegen dat zijn vader zijn pijp stopt uit zijn shagdoos. Ondanks de aandrang van zijn ouders houdt hij voet bij stuk en pas enige tijd later biedt hij zijn vader zijn shag aan (p. 125-126). In het scenario geeft Frits zich veel sneller gewonnen en smeekt hij zijn vader tenslotte van zijn tabak te nemen. Het motiefje keert terug, als Frits verderop in het scenario, dronken thuisgekomen van de sociëteit, in zijn machteloosheid vraagt: 'Wil jij een shaggie van mij, vader?'

Nog vrij in het begin van het scenario is een scène geplaatst, in de roman veel later voorkomend, waarin Frits zijn nood klaagt bij Viktor Poort:

> **Frits:** 'Moet je horen, mijn vader is zo doof als de pest! Schiet voor de grap eens een kanon bij zijn oor af, dan vraagt ie of d'r gebeld wordt!'

In de roman - en trouwens ook weer in het scenario - richt Frits zich met deze woorden tot God, in de monoloog waarmee zowel roman als scenario besluit. Door de herhaling in het scenario wordt de suggestie gewekt dat God een vertrouweling is van Frits, vergelijkbaar met Viktor.

In een scène die de roman niet kent, zegt

Viktor: ‘Maar je blijft wel thuiswonen. Dat snap ik niet. Hou je taai. Schrijf het allemaal eens op!’ Waarna Frits antwoordt: ‘Iemand moet toch voor ze zorgen!’ Een larmoyante kreet, bovendien in strijd met de feiten (nergens blijkt dat Frits thuis blijft wonen om voor zijn ouders te kunnen zorgen), waarvan ik hoop dat hij de film niet haalt.

Eén ding wordt uit het voorgaande wel duidelijk: veel van wat in de roman impliciet is, is in het scenario naar de oppervlakte gebracht. In het scenario ontsteekt Frits dan ook tot twee keer toe in woede over de onsmakelijke eetgewoonten van z'n vader. In de roman lijdt en strijdt Frits van Egters in stilte.

Het is gezien

‘Schrijf het allemaal eens op!’ adviseert Viktor Poort zijn vriend Frits. (In werkelijkheid kreeg de jonge Reve deze raad van zijn toenmalige psychiater.) Daarmee zijn de literaire aspiraties van Frits van Egters aan de orde gesteld. In de roman lijken zij op het eerste gezicht geheel afwezig, overeenkomstig een constatering van Willem Frederik Hermans uit 1948:

> Het mag nauwelijks een boude veronderstelling heten, dat wij in Frits van Egters met een zelfportret van de schrijver te doen hebben. Echter, een zelfportret waarin juist zijn enige ‘bedoeling’, zijn schrijverschap is weggelaten. Hij schijnt zich afgevraagd te hebben: Hoe zou ik zijn wanneer ik niet schreef, wat zou er van mij overblijven?[5.]

Toch valt op dat Frits van Egters voortdurend scherp observeert en moeite doet zijn bevindingen zorgvuldig te verwoorden. Het schrijverschap lijkt voor hem een uitweg te kunnen worden, maar is het nog niet.

Het thema komt in het scenario versterkt terug. Daartoe is gebruik gemaakt van wat Reve later zelf aan achtergrondinformatie heeft verstrekt over zijn eerste roman. In *Album Gerard Reve* (1983) is bijv. een document gereproduceerd, waarin de jonge schrijver op tweede kerstdag 1946 een aantal ‘Overwegingen en voornemens’ formuleert voor een lang verhaal of novelle. De nadere specificatie behelst o.m. een aantal titels, waaronder ‘De Kamerbewoners’, ‘Helden van onzen tijd’, ‘Ziekenbezoek’ en ‘De Avonden’.

Het scenario maakt al vrij snel duidelijk dat Frits van Egters literaire ambities heeft. Het is niet voor niets dat zijn vader hem attendeert op een kranteartikel: ‘Dat zal jou interesseren. In de krant van gisteravond. Een groot stuk over moderne Franse poëzie.’ Iets verder in het scenario koopt Frits een cahier, waarin hij iets later met een kroontjespen (het handelsmerk van de volksschrijver) probeert te schrijven. In een aantal verschillende scènes noteert hij achtereenvolgens de eerste drie bovenstaande titels op de kaft van het schrift. Tegen het eind van het scenario schrijft hij ook *in* het cahier. Het slot van het scenario verleent het schrijverschap van Frits van Egters een zwaar accent:

> *Frits draait zich op zijn zij, hij kruipt in de foetushouding. Langzaam trekt de camera zich terug om op de schrijftafel uit te komen bij het cahier dat daar opengeslagen ligt Daar lezen we in Frits' kroontjespen-handschrift:*
>
> Het is gezien,

Het is niet onopgemerkt gebleven.
Langzaam wordt deze tekst beeldvullend. Dan slaat de kaft van het schrift dicht. Het opschrift op de omslag 'Ziekenbezoek' wordt met een kroontjespen doorgehaald en daaronder wordt geschreven: DE AVONDEN.

De Kameel

Zoals hiervoor al bleek bij de droomscène waarin Frits zijn vrouwelijke collega Pim ontkleedt, hebben de scenarioschrijvers gebruik gemaakt van hun kennis van de latere Reve. Zo lijkt mij de naam van de herenmodezaak waar Wim werkt, 'De Kameel', niet willekeurig gekozen. Bij wijze van toelichting citeer ik een zin uit het autobiografische prozastuk 'Drie woorden':

> Ik was zestien, en nog op school, en ik leed aan wereldsmart, jeugdneurose, zelfmoordpogingen, aangezichtspuistjes en onmatige zelfbevlekking, maar ik was een jonge dichter: ik had in eigen beheer bij kopieerburo *De Kameel* in Amsterdam-Noord in 25 eksemplaren mijn eerste dichtbundel, *Terugkeer*, laten stencillen, waarvan bij mijn weten nog slechts één eksemplaar bestaat.[6.]

Een paar keer wordt geciteerd uit de reisbrieven van de jaren zestig. ‘Veel groente, en weinig aardappelen, dat eet voor een man niet zo lekker,’ merkt Stien bijv. op tijdens het verjaardagsfeestje bij Jaap en Joosje. Frits zelf wordt een vaak aangehaalde uitspraak uit *Op weg naar het einde* (1963) in de mond gelegd: ‘Er is niets tegen geoudehoer. Zolang er maar Gods regen op rust. Dat is wat ik altijd zeg.’ Het autobiografische karakter van *De Avonden* wordt benadrukt, als de vader van Frits de *Pravda* leest en door zijn vrouw één keer met ‘Gerard’ wordt aangesproken. Gerard J.M. van het Reve, de vader van Gerard Reve, was een vooraanstaand lid van de communistische partij. Overigens ontgaat mij de zin van deze laatste verwijzingen naar de historische werkelijkheid.

Gelukkig hebben de scenarioschrijvers zich niet laten verleiden tot pogingen de handeling te verlevendigen met spectaculaire scènes of door het breed uitmeten van viezigheden. De eetgewoonten van Frits' vader zijn in het scenario niet smeriger dan in de roman. (Maar indien ergens, dan moet hier worden afgewacht hoe een en ander er op het witte doek zal uitzien.) Zelfs is een braakscène - Frits moet overgeven, als hij dronken thuiskomt van de sociëteit - geschrapt.

Actie kent *De Avonden* alleen in de dromen van Frits van Egters. Daar is sprake van achtervolging, gruwelen en een schokeffect als een dode door de bodem van een lijkkist dreigt te zakken. Het probleem is echter dat de dromen nogal los verbonden zijn met de rest van de roman. De scenarioschrijvers hebben bijna alle dromen laten vervallen. Als er een droom in het scenario voorkomt, is hij toegevoegd (de al genoemde droom waarin Frits Pim uit haar trui wikkelt) of zodanig veranderd dat hij direkt betrokken kan worden op het waakleven van Frits. De droom waarin Frits aan de voordeur een pak in ontvangst neemt, verloopt in de roman als volgt:

> Het pak viel, maar het papier bleef aan zijn vingers kleven. Al vallende wikkelde de inhoud eruit. Hij keek naar boven. ‘Nee,’ zei hij, ‘niet zien.’ Langzaam moest hij echter het hoofd vooroverbuigen. Op de grond lag het gave lichaam van een in groene uniform geklede jongeman van zeer tengere gestalte. Het hoofd was een doodskop, met aarde en een druipende, slijmerige stof in de geopende mondholte (p. 155).

In het scenario heeft de inhoud van het pak een aanpassing ondergaan:

> *Het pak valt op de grond, uit Frits' handen, maar het papier kleeft aan zijn vingers. Al vallende wikkelt de inhoud eruit, tergend langzaam. Hij wendt het gelaat af In Frits' ogen lezen we paniek. Wat hij ziet is gruwelijk: daar ligt het pluchen konijn, waar slijm uit gulpt. Bedriegelijk echt.*

Humor

Ik besluit met een enkele opmerking over de humor en het spraakgebruik. De humor in de roman *De Avonden* werkt enerzijds op de lange baan. Frits zeurt bijv. het hele boek door over kaalhoofdigheid: oorzaken, verschijningsvormen en bestrijdingswijzen. In het scenario is dit niet anders.

Anderzijds dankt de humor in de roman veel aan de formalistische wijze waarop Frits en zijn vrienden met elkaar converseren. In het algemeen zijn de scenarioschrijvers de dialogen van de roman trouw gebleven. Hier en daar hebben

zij veranderingen aangebracht, die meestal van ondergeschikt belang zijn. Maar soms hebben zij een minder gelukkige hand gehad. Zo valt de uitspraak van Frits over zijn vader: ‘Het zal je kind maar wezen’, naar mijn mening uit de toon. Als Frits, ander voorbeeld, in het scenario tegen Jaap zegt: ‘Gefeliciteerd met de kleine’, is deze amicale zegswijze een achteruitgang, vergeleken met het houterige ‘Van harte gelukgewenst met je zoon. Ik hoop het geschenk enig nut heeft’ (p. 46). Hier wordt immers duidelijk dat Frits, als zo vaak, met zichzelf en de situatie geen raad weet. In de volgende opmerking van Frits is iets niet helemaal te volgen: ‘Laten we eraan denken dat God begin en einde van alles is. Vlees eten is zondig. God ziet alle dingen.’ Anders dan in het scenario gaat aan Frits' afkeurende oordeel over het eten van vlees in de roman een betoog vooraf (zie p. 108). In het scenario komt de stelling van Frits uit de lucht vallen.

Ik bemerk dat ik langzamerhand bij nietige details uitkom. Daarom alleen nog dit. Ik hoop van harte dat de volgende formulering, waarin ten onrechte ‘arm’ staat in plaats van ‘hand’, in de film verbeterd zal zijn: ‘Gij die de sterren houdt in het holle van uw arm...’

Eindnoten:

1. Geciteerd in G.F.H. Raat, *Veertig jaar ‘De Avonden’ van Gerard Reve*. Utrecht 1989, p. 22.
2. A.w., p. 23.
3. Ik citeer uit 15e druk van de roman, Amsterdam 1967. Daar het scenario geen voor iedereen bereikbare tekst is, heb ik ervan afgezien paginaverwijzingen op te nemen.
4. In het scenario zijn enkele scènes toegevoegd, waarin Maurits Duivenis, gadegeslagen door Frits van Egters, in het zwembad loert naar kleine jongetjes.
5. W.F. Hermans, ‘Het Alziend Oog in de nachtspiegel’. In: Criterium 3 (1948), nr. 1 (januari), p. 42.
6. Gerard Reve, *Archief Reve 1961-1980*. Geredigeerd door Pierre H. Dubois en geannoteerd door Sjaak Hubregtse, Baarn 1982, p. 123.

Thom Hoffman
Brief aan Frits van Egters*

Ik ben geen schrijver, dat weet ik ook wel. Tijdens de repetities en de opnamen van De Avonden hield ik een dagboek in briefvorm bij, dat ik slechts na lang aandringen van anderen (o.a. Frits Waterman, vriend en journalist) aan de openbaarheid durf prijs te geven. Het bevat strikt particuliere aantekeningen en nauwelijks voltooide gedachtenkronkels over Frits van Egters en, mutatis mutandis, zijn schepper, Gerard Reve. Die aantekeningen dienden om een helder idee over Frits te verwerven. '*Onzuiver denken = onzuiver schrijven*' heeft Reve van Presser geleerd. Net zo goed kan men zeggen dat een niet exact uitgesplitst en verwoord stel ideeën tot onnauwkeurig acteren voert. Slechts uit exactheid kan vervoering opstijgen. Met mijn beperkte boerenlulleverstand - ik heb nergens voor geleerd - streefde ik die exactheid na, maar slechts binnen het domein van de filmopnamen.

Ik ken aan deze gedachten, die nergens grote poëzie of waarlijke eeuwigheidswaarde bezitten, geen enkele pretentie toe. Niet op literair gebied, noch in enig ander opzicht. U kunt beter *De Avonden* gaan lezen, of de film zien. Ik acteer beter dan dat ik schrijf. Maar dat zegt heel weinig, daar komt u zo direct wel achter.

Tot slot: het is maar goed dat er een Gerard Reve is, en dat hij Frits van Egters een troebele maar vitale adem heeft ingeblazen. Wat was er anders van mij terechtgekomen? Nu kan ik tenminste zeggen dat ik acht weken van mijn leven Frits van Egters ben geweest en dat is behoorlijk wat.

Thom Hoffman

> 31 december 1988 Beste Frits, 'Het is oudejaarsavond. Over ruim achtentwintig minuten is het middernacht. Ik heb nog achtentwintig minuten. Ik moet mijn gedachten verzamelen. Ik moet klaar zijn met denken, als het twaalf uur is.' Hij keek naar zijn vader. 'Help hen, die bedrukt zijn en zich verlaten wanen in deze wereld,' dacht hij. 'Oude zak.'
>
> De zang eindigde. Na een kort naspel zweeg ook het orgel. 'Gemeente,' zei een hoge stem. Frits draaide het station weg, maar zocht geen ander. De luidspreker miste zacht.
> 'Nu moet ik het zeggen,' zei hij bij zichzelf, 'ik moet het zeggen. Hoe? Nog enkele ogenblikken. Het moet. Het is nog niet te laat.' (*De Avonden*)

Bij mij is het nu ook Oudjaar, Frits, Oudejaarsavond, de climax van boek en film. Beide beslaan een bewogen en enerverende periode in jouw leven, namelijk de laatste tien dagen van 1946. Wat mij betreft was deze gehele maand (december 1988) enerverend, dat wil zeggen lang niet zo lachwekkend, en minstens zo zenuwslopend. De screentest die ik voor De Avonden moest doen, tussen opnames van De Kassière en de Franse film Force Majeure door, heeft me letterlijk aangegrepen.

Voor het eerst in mijn leven had ik zware maagklachten, die na het positieve bericht van de 22e alleen maar erger werden. De twee andere films waren omstreeks Kerstmis afgerond, maar nu ik aan de voorbereidingen van De Avonden ben begonnen, ondermijnt mijn zware taak elk gevoel van triomf, van zoete wraak, ja zelfs van het laatste beetje zelfvertrouwen. Bovendien zijn er nogal wat kranten die mijn belang overdreven hebben (Zo schreef men onder andere: 'De rol waar iedere

acteur sedert 1947 van heeft gedroomd' en: 'Nederlands belangrijkste romanpersonage van na de Tweede Wereldoorlog'). Zulke berichten geven me een opgejaagd gevoel: het mag niet meer mislukken.

Hier en daar is een discussie losgebarsten over het wel of niet mogen verfilmen. Die wordt vooral gevoerd door enkele jonge columnisten, dappere culturele herdertjes die zelf ooit schrijver hadden willen worden en hun gebrek aan talent nú compenseren door een boek van een ander te adopteren en in bescherming te nemen, alsof het hun eigen kind is. Maar niemand anders dan de onvolprezen Reve heeft het natuurlijk geschreven. Hij heeft het

filmscript dan ook als een zorgzaam vader bestudeerd, en - jazeker - jubelend geretourneerd.

Hebben die jonge knapen geen onderwerpen meer? Niet dat de commotie rond *De Avonden* nieuw is, Frits. Al na het verschijnen in 1947 ontstond er aan alle kanten een fel tumult tussen voor- en tegenstanders van de inhoud van het boek. Nederland was toen nog erg bekrompen natuurlijk. Uiteindelijk heeft Reve zelf aan de heisa een eind willen maken door te schrijven: 'Als men het lezen wil, leze men het, en anders leze men het niet, want...' (let op:) '... het is maar een boek!' (Literair Maandblad van de Boekhandel, febr. 1948). Misschien dat de zichzelf opdringende *Avonden*-riddertjes ook deze uitspraak van de schrijver eens zouden kunnen adopteren.

In elk geval, het boek is en blijft een klassieker, wat Reve ook beweert. Het prikkelt en bevredigt op allerlei manieren, en het script leest al bijna even indringend en vermakelijk (niets kan *De Avonden* zelf evenaren).

V.l.n.r. Viviane de Munck, Thom Hoffman en Rijk de Gooijer, foto: NOB

Zoals je in mijn eerste brief hebt gemerkt, vriend Frits, ben ik zeer goed op de hoogte van de 'latere' Reve. Ik lees zijn boeken al vanaf mijn veertiende, toen ik uit de boekenkast van mijn moedertje *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* plukte, volrijpe vruchten van het schrijverschap van Reve, die dan ook spoedig na deze publicaties de hoogste literaire onderscheiding van ons land zou krijgen. Reve bleef sindsdien mijn favoriete auteur, omdat hij (naast Hermans, Lowry en Joyce) een van de weinigen was die mijn aandacht langer dan tien bladzijden gevangen kon houden. Achteraf weet ik waarom.

Als geen ander beschrijft hij het verschil tussen wat ik hier onhandig de 'binnenwereld' van iemand noem en de 'buitenwereld'. Tussen ieder zijn observaties en meningen enerzijds en handelingen of wat men zégt anderzijds zitten onoverbrugbare afstanden. Wij allen - zo was mijn vroegste gevolgtrekking omtrent het bestaan, iets wat door Reve tastbaar werd gemaakt - liegen en bedriegen dat het een aard heeft, ikzelf en Reve voorop, en zijn te laf om naar ware overtuiging te leven. Telkens met zeer geldige excuses, dat spreekt vanzelf. *Ja mensen, het leven is geen kleinigheid!* Ik zal een voorbeeld geven uit *Oud en eenzaam:*

> 'Ja warempel, dat is hem,' zei ik met hoge, laffe stem, terwijl ik de tas aanpakte. 'Wat leuk, dat je hem gevonden hebt. Dat is dus weer voor elkaar.' Ik had jíj gezegd, en moest ik dat blijven bezigen? Was dat alles wat ik durfde? Waarom had ik het laffe verzinsel van een vermiste tas gebezigd, in plaats van, eindelijk en voor de eerste keer in mijn leven, de waarheid van mijn hart durven uitspreken en hem, gewoon en eerlijk, te bekennen wat de reden was, waarom ik mij hier bevond? Ik bleef de tas aapachtig in mijn hand houden, terwijl er opnieuw een dreigend zwijgen viel. Ik kon nu beter vertrekken, maar, tegen beter weten in, zocht ik weder uit alle macht naar een of ander onnozel onderwerp van gesprek.

Frits, een andere reden waarom Reve me aanspreekt zal ik met een simpele vergelijking uit de doeken doen. We stellen ons voor: een groot, robuust automobiel (Reve zelf schijnt een uitmuntend chauffeur te zijn die zelfs vrachtwagens met grote vaardigheid weet te besturen). In de laadruimte bevindt zich de bagage, datgene wat bij de lezer bezorgd moet worden. Deze 'boodschap', de essentie van Reve zijn schrijverschap, is mijns inziens de beklemming die Reve in het leven ervaart, en zijn verlangen naar verlossing.

Maar dat thema kenmerkt vele grote schrijvers. De wagen zelf dan maar beschouwd: een klassieke, glanzende carosserie - een rijke stijl en briljante woordkeus - steunend op een chassis van vlekkeloze zinsbouw (In dit opzicht is elk boek van Reve een Rolls Royce in de garage van de vaderlandse literatuur). De wagen rolt voort op een soepel lopende, alle oneffenheden verend opvangende humor. (Velen vinden Reve in de eerste plaats humorist; ik zelf ga uit van de beproefde combinatie 'een lach en een traan'. Hij noemt zich niet voor niets 'Volksschrijver'!) Tot slot de motor, dat wat hem beweegt. De motor is het hart van alle automobielen, bij Reve een vooroorlogs, degelijk, romantisch en zeer gedreven stampend orgaan, brandend op de benzine die Liefde heet.

De hitte van deze hartstocht nu, wordt via allerlei technische middelen (waar ik niets van begrijp - vandaar dat ik geen schrijver ben geworden) in snelheid omgezet: de bestelling komt snel bij de lezer thuis. En het is deze warmte, in al haar ongeremdheid, die ondanks de relativerende werking van de humor of de gevaarlijk ogende bumpers van het cynisme, Reve tot onze meest populaire hofleverancier maakt, de enige echte mensenvriend die op de kleintjes let, maar zijn klandizie nooit tekort doet. En de in weer en wind calvinistisch behuisde Nederlander, die zichzelf de luxe van menige warme passie ontzegt, die ervaart Reve's geschriften als een geschenk uit de hemel. En hij schrijft nog betaalbaar ook.

Om zijn unieke kwaliteiten scherper aan te prijzen, noemt Reve zich Romantisch Decadent. En wat ik nu wil demonstreren, Frits, en wat hopelijk wáár is: *De Avonden* is een door en door hartstochtelijk boek, ook al is zelfs de geringste schaduw van een romantisch liefdesverhaal afwezig. Mijn 'voorkennis' van alle latere boeken is wel een belangrijke steun. Kennis, dat zal ik later wel eens uitleggen, is het begin van acteren, dat wil zeggen, mits het gepaard gaat met begrip, gevoelsmatig essentieel begrijpen. En hoe meer ik *De Avonden* uitschenk en met mijn hart inneem, des te geruster ga ik me voelen. Grappig is, dat een voorname bron van informatie bestaat uit stukjes van ene Theodor Holman in het Parool, die de tien hoofdstukken grondig heeft besproken. Holman nu, is één van die herdertjes, die bij nachte lagen te wachten op het mislukken van onze film.

Welnu, óf ze zullen erg lang moeten wachten (want de film wordt wél goed), óf de film mislukt (maar dan dank zij de informatie van herdertje Holman.) Je begrijpt, ik ga met een gerust hart feesten vanavond. Vanaf morgen geef ik me over aan jou.

Nu zitten alle nachtdieren op mij te wachten, toevalligerwijs aan de Amsterdamse Keizersgracht: Ome Jan, Ere, mijn geliefde Duffie, De Heerser, Zwijntje en nog veel meer eenvoudige, lieve mensen die medelijden met me hebben omdat ik zo'n hoge berg te beklimmen heb.

Trouwens, Ome Jan is méér dan een goede nachtvriend uit het uitgaansleven. Hij is *Avonden*-kenner bij uitstek en heeft jouw 10 legendarische hoofdstukken altijd trouw in zijn colbert of spijkerjekker bij zich. Hij zou de ideale Frits van Egters zijn. Zijn taalgebruik is even humoristisch, zijn plaats in het leven evenzeer ontroerend. Hij kan mensen verbaal afslachten en zich tegelijkertijd diep en diep eenzaam voelen. Ik heb hem zelfs nog voorgedragen om jouw broer Joop te laten spelen, maar de regisseur heeft een professionele acteur benaderd. Geen nood. Ome Jan kan weer

Trouwens, Ome Jan is méér dan een goede nachtvriend uit het uitgaansleven. Hij is *Avonden*-kenner bij uitstek en heeft jouw 10 legendarische hoofdstukken altijd trouw in zijn colbert of spijkerjekker bij zich. Hij zou de ideale Frits van Egters zijn. Zijn taalgebruik is even humoristisch, zijn plaats in het leven evenzeer ontroerend. Hij kan mensen verbaal afslachten en zich tegelijkertijd diep en diep eenzaam voelen. Ik heb hem zelfs nog voorgedragen om jouw broer Joop te laten spelen, maar de regisseur heeft een professionele acteur benaderd. Geen nood. Ome Jan kan weer

andere dingen heel goed. Hij genoot ook erg van het script, terwijl hij zich ooit fel tegen de verfilming verzette.

Samen met Ere, die regisseur is, één prachtfilm met Reve over Céline heeft gemaakt, er een óver en nog een derde náár W.F. Hermans gaat maken, samen met Ere dus, reciteert Ome Jan al hele scènes uit het draaiboek. Daarbij zitten ze te gieren van het lachen. Als ik zo naar ze kijk en luister, haal ik steeds opgelucht adem: het kán! Echt waar!

Maar alvorens mijn tanden in je te zetten, zet ik het vanavond voor de laatste keer op een zuipen, en omhels ik mijn vrienden en het zachte liefdesbeest Duffie alsof ik daadwerkelijk naar de Himalaya vertrek. We drinken geen 'Bessen-Appel', er is geen schetenlatende vader (Rijk de Gooyer gaat die rol spelen, leuk!), we luisteren niet naar de mars 'Koning Voetbal', en 'ik moét "het" niet zeggen'. Geen Groots & Enerverend Drama van de Treurige Lulligheid. Ik vier Oudjaar zoals jij het gevierd zou willen hebben.

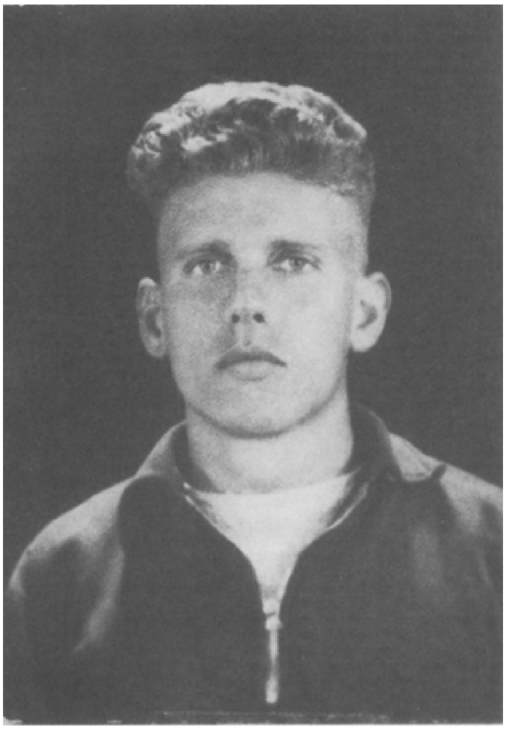
De beste wensen voor het komende jaar.

je Thom

* Ter gelegenheid van de première van *De Avonden* schreef Thom Hoffman een aantal brieven die hij bundelde in 23 *brieven aan Frits van Egters*, uitgeverij GRP, ISBN 90 5142 029 3.

Eindnoten:

* Ter gelegenheid van de première van *De Avonden* schreef Thom Hoffman een aantal brieven die hij bundelde in 23 *brieven aan Frits van Egters*, uitgeverij GRP, ISBN 90 5142 029 3.



*Reve in de tijd dat hij **De Avonden** schreef, foto: archief Gerard Reve*

Jos Radstake
Korrespondent van Avondblad
Over de ontvangst van De Avonden

Na de publikatie van zijn debuutroman heeft het nog geen half jaar geduurd voordat Gerard Reve - toen nog Simon van het Reve geheten - het eerste speciaal-nummer van een literair tijdschrift aan zijn werk gewijd zag worden. *De avonden* was in november 1947 gepubliceerd; in maart 1948 verscheen het nummer van *Podium* dat grotendeels over *De avonden* ging en dat voor die gelegenheid de aanduiding 'Avondblad' meekreeg. Zoveel aandacht ineens voor een debuutroman is uitzonderlijk en - zoals de literatuurgeschiedenis geleerd heeft - het was een gelukkige beslissing van de redaktie van *Podium* om zo vroeg al nadrukkelijk aandacht voor *De avonden* te vragen, want dit boek wordt nu algemeen, een enkele middelbare scholier die het werk verplicht moet lezen en Gerard Reve zelf daar gelaten, als een meesterwerk erkend.

In het televisie-interview dat Koos Postema Reve afnam ter gelegenheid van zijn vijfenzestigste verjaardag en de verschijning van *Bezorgde ouders*, de roman die in verschillende opzichten herinnert aan *De Avonden*, liet Reve zich uitgebreid over zijn debuutroman uit. Hij vertelde dat hij na 1947 *De Avonden* nooit meer heeft durven inzien. Hij vindt het boek primitief en onbeholpen geschreven. De stijlmiddelen noemt hij beperkt, er is geen afwisseling tussen direkte en indirekte rede. Bovendien vindt Reve dat de zaak waar het om gaat - de erotiek in de grote zin, dus de lichamelijke erotiek, de sociale erotiek en de religieuze erotiek - niet expliciet is aangeroerd. Intussen erkent Reve naar aanleiding van de nu al twee lezersgeneraties durende waardering, dat - hoewel het niet het boek is dat hij had willen schrijven - datgene wat er niet met zoveel woorden staat, toch meemarcheert met elke alinea.

Waardering en verontwaardiging

Reve plaatst zich hier op een autonoom standpunt- achteraf. Hij gaat niet alleen voorbij aan zijn eigen ontwikkeling, maar ook aan de maatschappelijke en literaire kontekst waarin het boek uitkwam. Bij verschijning ontmoette het boek niet alleen waardering, maar ook veel verontwaardiging. Misschien was het uiterste van wat in de tweede helft van de veertiger jaren mogelijk was, wat betreft de weergave van een levensvisie, toch zo ongeveer bereikt. Met betrekking tot de seksualiteit (hier voor het gemak even gelijkgeschakeld met erotiek) lag dat anders. Kritici hebben Reve verweten dat de seksualiteit in *De Avonden* onvoldoende naar voren is gebracht; sommigen wezen zelfs op een totaal ontbreken daarvan. In Yang 2 (november 1964 - januari 1965) komt Reve tegemoet aan deze kritici wanneer hij zegt: 'Misschien is het een gebrek dat in het boek geen seksualiteit in concreto voorkomt, al druipt het van elke pagina af' (het latere 'meemarcheren').

Een vroege uitzondering op de mening dat de seksualiteit in *De Avonden* ontbreekt is al te vinden in Podium 1948. In het essay 'Twee debuten' toont Paul Rodenko met behulp van het als symbool te duiden speelgoedkonijn aan, dat de seksualiteit in *De Avonden* wel degelijk een rol speelt. Verrassend genoeg wees Rodenko - toen al - op een verband tussen de seksualiteit en het religieuze. Na vastgesteld te hebben dat Reve het konijn associeert met begrippen als verzoening en vrede, geeft Rodenko aan wat de bedoeling is van de symbolisering van de seksualiteit: 'In de symbolisering *vervaagt* de sexualiteit tot een gevoelswaarde, die zo ruim is dat hij het religieuze mede omsluit; het konijn staat niet alleen met eros, maar ook met

agape in verband, met de liefde dus zowel in de profane als in de religieuze betekenis van het woord; het symboliseert niet alleen De Vrouw, maar ook God.' Overigens verbaast het Rodenko wel dat Reve 'in een over het geheel genomen kras-realistische roman plotseling met symbolen gaat werken'.

Vroege reacties

Het lezen van vroege reakties op een later succesvol gebleken roman is een vruchtbare bezigheid. Voor de receptie van *De Avonden* is altijd al aandacht geweest. In maart 1948

verscheen van romanfiguur Victor Poort uit *De Avonden* (Robert van Amerongen) het artikel ‘De literaire critiek en “De Avonden”’ (De Vrije Katheder, 26 maart 1948). Ook het eerste hoofdstuk van *Kort revier*, samengesteld door Klaus Beekman en Mia Meijer (Amsterdam 1973) bespreekt de kritiek op *De Avonden* (‘Gemengde gevoelens bij een winterverhaal’). *Hoei boei!* van Dick Slootweg en Paul Witteman (Baarn 1980) bevat naast herinneringen een paar integrale kritieken uit de eerste jaren. In *Veertig jaar ‘De Avonden’ van Gerard Reve* heeft G.F.H. Raat - in twee perioden - een samenvattend overzicht gegeven van de (gedrukte) receptie van *De Avonden*. De aandacht voor de receptie van de debuutroman van Reve benadrukt de wenselijkheid van een boek met besprekingen uit dag- en weekbladen en uit literaire tijdschriften over *De Avonden*, zoals onlangs is samengesteld naar aanleiding van *Conserve* van W.F. Hermans.

Kritieken uit vroegere jaren zullen intussen met een zekere omzichtigheid benaderd moeten worden. In de loop van de tijd nemen zij in kwetsbaarheid toe als gevolg van de ontwikkelingen in de interpretatie. Wat dat betreft hebben zowel H.A. Gomperts als E. Kummer en H. Verhaar naar aanleiding van het Reve-*Podium*-nummer behartenswaardige waarschuwingen laten horen. H.A. Gomperts, die in ‘Gerard (van het) Reve: realist, symbolist, humorist’ bdirjagen uit het *Podium*-nummer tot uitgangspunt nam voor zijn essay, merkte op: ‘Het is niet mijn bedoeling om vanuit het voordelige perspectief van meer dan een kwart eeuw later met deze beoordelaars te gaan polemiseren’ (in: *Beleving van grenssituaties*, Wassenaar 1975). E. Kummer en H. Verhaar zeggen in hun Synthese-boek over *De Avonden* (Amsterdam 1976) naar aanleiding van bijdragen in *Podium*: ‘Men zou allicht heel wat af kunnen dingen op zowel de lof als de bezwaren van toen, maar dat zou nu - dertig jaar later - te gemakkelijk zijn.’

Receptie-onderroek

Sinds het midden van de jaren zeventig heeft de waardering voor het betrekken van vroege kritieken in de interpretatie, maar ook in de literatuurgeschiedschrijving, enige wijzigingen ondergaan. Receptie-onderzoek kwam steeds meer in de belangstelling. In de rede, uitgesproken bij de aanvaarding van zijn hoogleraarschap in Leiden op 15 oktober 1982, ‘*In puinhopen voel ik mij prettig ergens anders hoor ik niet thuis.’ Over de wederopbouw van de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving*, zegt Ton Anbeek deze belangstelling te waarderen. Maar, zo meent hij, een literatuurgeschiedschrijving is meer dan een inventarisatie van contemporaine reakties. ‘Literatuurgeschiedschrijving is beeldvorming: beelvorming van literaire teksten, beeldvorming van normen in een bepaalde periode. Op beide punten zijn altijd correcties mogelijk.’ Anbeek pleit ervoor dat de verworvenheden van tekstanalytisch onderzoek daarbij niet overboord gegooid worden. Naar aanleiding van *De tranen der acacia's* schetst Anbeek wat een literatuurgeschiedschrijver in een toekomstig boek over de Nederlandse roman tussen 1945 en 1955 - het boek dat hij zelf met *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960* (Amsterdam 1986) geschreven heeft - over de roman van W.F. Hermans zal zeggen:

> Het lijkt mij dat hij zich niet kan beperken tot een weergave van de toenmalige reacties op het pas verschenen boek - iets wat een radicale receptie-estheet zou doen. Natuurlijk moet hij die reactie beschrijven, want zo functioneerde Hermans' tweede roman in het naoorlogse klimaat.

> Aan de andere kant kan hij de latere interpretatie niet buiten beschouwing laten, een interpretatie die recht doet aan elementen in het boek die door de toenmalige kritiek eenvoudig over het hoofd zijn gezien. Beide reacties - de kritiek rond 1950 en het resultaat van de latere, meer analytische benadering - zal de geschiedschrijver moeten weergeven.

Aan de hand van Hermans' eerste roman, *Conserve*, laat Anbeek vervolgens zien dat literatuurgeschiedschrijving, die zich welbewust alleen op de reakties van toen baseert, zonder verwerking van latere inzichten, leidt tot oppervlakkigheid en soms zelfs tot absurditeiten.

Gezamenlijke aandacht

In *Over Conserve, De eerste roman van Willem Frederik Hermans*, samengesteld door Kees de Bakker (Schoorl 1988) zijn zowel vroege kritieken als latere interpretaties opgenomen. Een dergelijke uitgave - en ook een serie als *Literair archief* van BZZTôH - getuigt van

belangstelling voor vroege kritieken en latere interpretaties, niet alleen bij literatuurgeschiedschrijvers, maar ook bij 'gewone' lezers. In de inleiding van *Over Conserve* zegt Kees de Bakker dat in deze uitgave *alle* kritieken en essays, die tot dusver in kranten, literaire tijdschriften en boeken over *Conserve* zijn verschenen, gebundeld werden. Dat is niet helemaal waar, want tenminste één belangrijk essay ontbreekt in deze compilatie. Deze omissie is verklaarbaar, maar in de inleiding had dit tenminste verantwoord kunnen worden. Het betreft hier het Rodenko-essay in *Avondblad* (Podium, maart 1948, nummer 6). In dit essay vergelijkt Rodenko *De Avonden* met Conserve. Omdat er meer aandacht wordt besteed aan *De Avonden* - het essay stond tenslotte in een Reve-nummer - is dit belangwekkende stuk waarschijnlijk niet opgenomen in *Over Conserve*.

Evenmin heeft de bespreking 'Twee jonge (prozaïsten' van Bert Schierbeek in Het woord lente 1948), waarin *De Avonden* en *Conserven* ook tezamen besproken worden, een plaats gekregen. Wel het uit 1970 daterende stuk van J. Weverbergh, 'Petrina - tevreden rancuneus individu met schizofrene inslag', waarin De *Avonden* en *Conserve* nogmaals gezamenlijk worden besproken. Kon Paul Rodenko in 1948 nog beginnen met de opmerking: 'Overzien wij het litteraire jaar 1947, dan zouden wij als de twee belangrijkste prozadebuten kunnen noemen: *Conserve* van Willem Frederik Hermans en *De Avonden* van Simon van het Reve', Weverbergh kon in 1970 verder gaan. Hij stelt dat het na-oorlogse Nederlandse proza op twee boeken steunt, te weten: *De Avonden* en *Conserve*.

De gezamenlijke aandacht voor deze debuutromans gaat verder dan de toevalligheid van het gelijktijdig verschijnen (Hermans schreef *Conserve* overigens al in 1943). Rodenko wijst in zijn essay op enkele interessante parallellen. Omdat beide boeken op enkele essentiële punten kongrueren vermoedt hij dat die punten een geestesgesteldheid vertegenwoordigen die karakteristiek is voor een generatie. De daarop volgende analyse van *De Avonden* is verrassend en soms lijkt het alsof Rodenko in 1948 al visionair beschikte over de oudere ogen waarmee Peter van Eeten in 1969 - in '*De avonden* met oudere ogen' (Dialoog 1969) - het boek bezag. Hoewel Rodenko's bevindingen in het slot van zijn verhandeling door de tijd zijn achterhaald, is het overige van zijn essay zo weinig tijdgebonden, dat daarin een reden temeer te vinden is om het opnieuw gemakkelijk bereikbaar te maken.

Oorspronkliejk was het de bedoeling dat 'Twee debuten' van Paul Rodenko in dit thema-nummer zou worden opgenomen. De eerste stappen om het stuk integraal te herdrukken waren al gezet toen de prospektus met de najaarsaanbieding van uitgeverij Conserve verscheen. Daarin wordt het boek *Over de Avonden, De eerste roman van Gerard Reve*, samengesteld en ingeleid door G.F.H. Raat, aangekondigd. Als verschijningsdatum staat oktober-november 1989 vermeld. Aangezien Rodenko's essay in deze bundel wordt opgenomen, is een herdruk van 'Twee debuten' in dit Bzzlletin themanummer weinig zinvol.

Naast de aangekondigde bijdragen van Vestdijk, Bordewijk, Hermans, Fens en Schippers zal ook het werk van diverse andere schrijvers worden opgenomen. De veelheid aan te verwachten bijdragen maakt het niet waarschijnlijk dat de inleiding van G.F.H. Raat - nadat *Veertig jaar 'De Avonden' van Gerard Reve* hieraan al was voorafgegaan - iedere kritiek of ieder essay afzonderlijk zal bespreken. Het lijkt mij daarom wel zinvol om enige aandacht te besteden aan 'Twee debuten' en aan de kontekst waarin dit essay uitkwam.

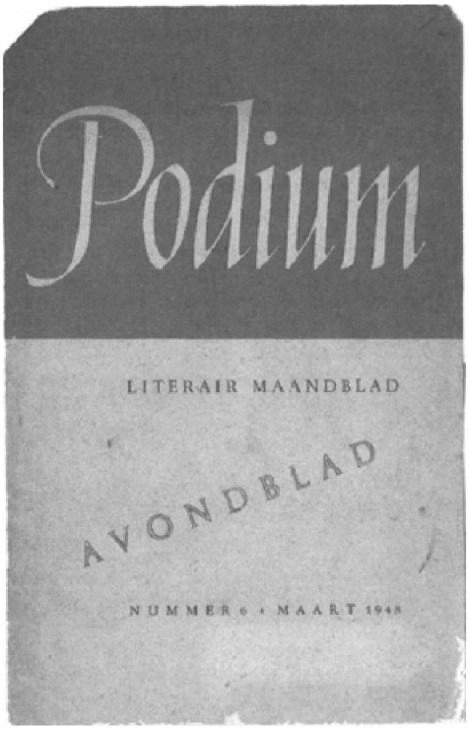
Het literaire klimaat

In 1948 beleefde Podium zijn vierde jaargang. Enkele maanden daarvoor was het tijdschrift samengegaan met Columbus. Paul Rodenko was met deze fusie in de redaktie van Podium (gekomen. Kort daarna werd ook W.H. Nagel J.B. Charles) aan de redaktie toegevoegd. In maart 1948 bestond de redaktie uit: Paul Rodenko, Fokke Sierksma, Anne Wadman en G. Borgers (redaktie-sekretaris). De naam van W.H. Nagel ontbreekt bij de vermelding van de redaktie-samenstelling op de titelpagina.

De drie nummers die vanaf 1944 tijdens de bezetting verschenen waren, hadden uitsluitend poëzie bevat. Na de bevrijding ontwikkelde Podium - met Fokke Sierksma als toonaangevend redakteur - zich tot een vooral essayistisch tijdschrift dat opviel door een felle polemische toon. Het programma is, met de woorden van Sierksma, wel samengevat met 'humanisme met haar op de tanden'. Voordat, na lange aarzeling, in 1950 de keuze gemaakt werd voor de nieuwe, experimentele poëzie, was het vooral Paul Rodenko die zich keerde

tegen de schim van Forum in dit tijdschrift. Schuingezet, met open, rode letters, staat op het oranje-witte omslag van het maart-nummer van Podium in 1948: ‘Avondblad’. Het tijdschrift dat toen nog verscheen bij uitgeverij Contact, begint met een redaktioneel kommentaar:

> *Dat we bijna een geheel nummer aan Simon van het Reve's roman ‘De Avonden’ wijden gebeurt niet zozeer om het boek als zodnig - een zo uitvoerige behandeling zou ongetwijfeld ‘overdone’ zijn - dan wel omdat wij het noodzakelijk achten onze positie ten opzichte van een literair klimaat te bepalen, waarvan deze roman een der kenmerkendste exponenten vormt.*
> De Redactie.



Het nummer, dat naast de essays over *De Avonden* twee vervolghoofdstukken van *De andere school* van Simon Vestdijk bevat en in de vaste polemische rubriek ‘De proppenschieter’ een brief van Fokke Sierksma, opent met het essay ‘Aantekeningen bij gemengd nieuws’ van Sjoerd Leiker. Aan dit essay - als enige bijdrage uit ‘Avondblad’ in de Ooievaarsocket *Losse planken van het tienjarig Podium* (Den Haag 1956) opgenomen - is de titel ‘Avondblad’ ontleend. Leiker vindt dat veel in *De Avonden* herinnert aan een avond-editie van een krant. In een rubricering van motieven en leidmotieven houdt Leiker de metafoor ‘avondblad’ vol. Hij onderscheidt het hoofdartikel (‘gericht tegen de verveling, de eenzaamheid, de leegte - en opgehangen aan de ouders’), gemengde berichten opgedaan bij bezoeken aan vrienden (b.v. le dag: het kaalworden, de bloedziekten, nek breken bij kinderen, kat kwellen, strip (droom), kleine misdaad (Maurits), de rubriek kunst, etc. Mede in verband met de vooral latere aandacht voor het perspektief is de - aan het boek ontleende - voorstelling van Frits van Egters als verslaggever interessant.

Het tweede, langere, essay is van Fokke Sierksma en heet ‘Absolutie van een konijn’. Het valt uiteen in twee delen: ‘Zijn belang’ en ‘Mijn belang’. Het eerste deel begint met: ‘Dit boek is een verrassing’, waarna Sierksma argumenten opsomt voor

zijn waardering. Het tweede deel begint met: 'Dit boek is een teleurstelling', waarna zijn bezwaren tegen *De Avonden* volgen. Na Rodenko is het essay van Sierksma na veertig jaar het meest lezenswaardig. Hij geeft een gedegen argumentatie voor zijn opinies. Een opvallend aspekt - interessant in verband met latere ontwikkelingen van Reve - is hierbij de opmerking van Sierksma dat *De Avonden* symbolisch een schreeuw om godsdienst is. Naar aanleiding van het slot van het boek zegt Sierksma: 'Men mag nog zo sterk de nadruk leggen op het ironische element van deze variatie op "het gebed van de atheïst", voor de goede verstaander die over de kleine religieuze voorposten van dit slot niet heeft heengelezen, accentueert de ironie de ernst tot in het angstwekkende.'

Piet A. Neeteson bepaalt zijn houding ten opzichte van *De Avonden* in twee - ironisch getoonzette - brieven aan F. (blijkens de beantwoording in 'De pro penschieter' is dat inderdaad Fokke Sierksmal; de titel luidt eenvoudigweg: 'Twee brieven' . In 'Haal een tang voor Narcissus' steekt W.H. Nagel Fokke Sierksma qua gereserveerdheid naar de kroon. Men twijfelt, zegt Nagel, tussen de kwalifikaties 'een uitstekend rotboek' en 'een tot op zekere hoogte bijzonder vervelend boek met

uitnemende kwaliteiten', waarna een argumentatie volgt. De titel verwijst naar de moeizame bevrijding van enige verhouding tot de ouders, of breder naar: 'de emancipatie tot zelfstandig existeren' (vergelijk hierbij ook Sierksma die 'de onbewuste binding aan de ouders en de bevrijding van die binding' tot thema verheft). Het essay van Rodenko is de laatste bijdrage over *De Avonden*.

Sartre op klompen

Een verdergaande samenvatting of bespreking van alle waardering en bezwaren van de essayisten zou hier interessant kunnen zijn, maar binnen de korte aanduiding van de bijdragen - ter introduktie van het essay van Rodenko - vraagt dit teveel ruimte. Alleen een uitgebreide analyse van de essays, waarin bovendien de aansluiting op eerdere kritiek in dagbladen (die de scribenten herhaaldelijk als houvast naar voren brengen) betrokken wordt, zou volledig recht kunnen doen aan deze stukken.

Bij één aspekt moet echter nog worden stilgestaan. Als uitgangspunt had de Podium-redaktie de positiebepaling ten opzichte van een literair klimaat, waarvan *De Avonden* één der kenmerkendste exponenten is. Bij de bepaling van dit klimaat doen de schrijvers in Podium pogingen om het boek in een literaire kontekst te plaatsen. Deze kontekst reikt in sommige gevallen verder dan die van het toen in de belangstelling staande existentialisme, dat al gelijk in het eerste essay door Leiker wordt genoemd. Sierksma schaart Reve onder 'de jongeren' die na de bevrijding opvielen zoals Klant, Hermans en Charles. Naast enige opmerkingen over symbolen in *De Avonden* doet hij pogingen het boek in naturalistische tradities te plaatsen (pogingen die inmiddels door H.A. Gomperts in 'Gerard (van het) Reve: realist, symbolist, humorist' zijn weerlegd). Sierksma ziet het boek bovendien als afkomstig uit de school van Vestdijk, waarbij hij *Meneer Visser's hellevaart* noemt. Neeteson vindt dat Reve Du Perron weet voort te zetten 'zonder in kwalijk epigonisme te vervallen'. In zijn tweede brief merkt hij op dat *De Avonden* 'volkomen natuurlijk afwijkt van de geijkte banen waarlangs het Nederlandse proza zich beweegt.' Hij beluistert in Reve een Hollandse echo van het existentialisme: 'het individu, op zijn naakte zelf teruggedrongen en aarzelend kleine bruggen bouwend naar de wereld'. Elders noemt hij Reve 'een Sartre met een hazehart op Hollandse klompen, hoewel zijn stijl meer dan Camus doet denken.' Nagel tipt alleen aan dat Reve zich van 'de naturalistische methode' zou bedienen.

Rodenko is degene die de meeste literaire tradities aanroert, waarbij hij dikwijls aangeeft waarom *De Avonden* daar net niet toe behoort. Het realisme komt met Potgieters 'copieerlust des dagelijksen levens' aan de orde (voor Reve door Rodenko opnieuw geformuleerd tot: kopieerdwang op het terrein van het fysiologische). Een symbolistische tendens merkt hij op in de bespreking van de funktie van het konijn. Bovendien komen in zijn behandeling van de verveling, waarvoor Rodenko een vrij uitgebreid literair-historisch kader biedt, zowel de romantische als de existentialistische verveling aan de orde. Naar aanleiding van Paul Valéry wijst hij op het onvermijdelijke samengaan van 'ennui' en 'clairvoyance'. Het existentialisme komt opnieuw naar voren in de analyse van Van Egters' houding ten opzichte van het fysiologische.

Een verwijzing naar Du Perron is er tenslotte aan het einde van het essay. Rodenko formuleert daar zijn waardering voor *De Avonden* en *Conserve*. *De Avonden* (waarin sprake is van 'een directe getuigenis') acht hij in zijn genre beter geslaagd,

‘volmaakter als men wil’ dan *Conserve*, waarin sprake is van een romantische verdichting. Toch vindt Rodenko Hermans een belangrijker figuur omdat hij toekomst ziet in de intelligent-romantische doorbraak van Hermans, ‘in het werk van Van het Reve echter slechts het doodvonnis (o, een heel scherp en beklemmend doodvonnis!) van het egotisme, zoals het hiertelande bij Du Perron zijn hoogtepunt heeft beleefd.’ Hierbij moet opgemerkt worden dat de ontwikkeling van Reve, sinds *Op weg naar het einde en Nader tot U*, deze verwachting uit 1948 inmiddels heeft achterhaald.

Het ongegronde

Allerminst achterhaald is Rodenko's bespreking van het fysiologische in *De Avonden*. Belangstelling voor wetenschappelijke, politieke of artistieke zaken - of het zou voor de klassieke muziek (of de film) moeten zijn - heeft Van Egters niet. Zijn aandacht geldt vooral het fysiologische dat hij als ‘het absurde’ beleeft doordat een rechtvaardiging door de ‘hogere’ gevoelswereld ontbreekt.

Rodenko analyseert de merkwaardige relatie waarin de hoofdpersoon tot zijn lichaam staat. Het lichaam is voor Van Egters een objekt onder andere objekten, van buitenaf gezien, waarbij de band tussen ikgevoel en lichaamsgevoel is doorgesneden. Het fysiologische wordt in *De Avonden* voortdurend in de sfeer van lichamelijke onvolkomenheden gebracht. Het is de preokkupatie met wratten, bulten, zweren, kale hoofden, bedorven adem enz. die een absurditeitssensatie ten opzichte van het fysiologische vormt. Het 'ongegronde' (ontleend aan '"Een wrat", zei hij (...), "is een vlezige, volkomen ongegronde uitgroeiing".') doet Van Egters walgen, 'maar toch moet hij het steeds opnieuw observeren, steeds opnieuw beschrijven, alsof de beschrijving, het onder woorden brengen ervan de zinloosheid een zin kan geven, een zin kan *afdwingen*.'

Hier is het dat Rodenko het motief sadisme in zijn analyse betrekt. Niet alleen blijkt het motief sadisme werkzaam in de speciale emotionele aantrekkingskracht van sadistisch gekleurde anekdotes op Van Egters, maar ook in 'de scherpe observatie' die een bijzonder geval vormt van het 'sadistisch, met geweld' afdwingen van een zin aan de absurditeit van het fysiologische. De absurditeit van het fysiologische wordt subjektief ervaren als verveling; het verweer van Van Egters tegen het fysiologische dat zijn zin is ontnomen, is 'een sadisme, even klein en geniepig als de verveling zelf.'

Gerard Reve achter het huis van Joop Schafthuizen in Schiedam, 9 oktober 1985, foto: Peter Burger

Na de bespreking van de hiervoor al vermelde symbolisering van de seksualiteit brengt Rodenko naar aanleiding van het motief van het kaalworden ook de temporaliteit in verband met het als zinloos ervaren fysiologische. Doordat het fysiologische met het absurde gelijk is gesteld, wordt de tijd tot teken van de absurditeit. 'Het graf gaapt, de tijd zoemt en nergens is redding,' citeert Rodenko en hij vervolgt:

> De tijd *zoemt*: als een onverbiddelijke *machine*, die hij niet bedienen kan en waar hij hulpeloos tegenover staat; daarom blijven

> ‘de uren leeg’, ondanks alle pogingen om de tijd door scherpe observatie van het fysiologische sadistisch aan te randen. ‘Er is geen uitkomst’, het leven heeft geen zin en de scherpe observatie dient alleen maar om telkens onontkoombaar de zinloosheid van het leven te ondergaan.

In Rodenko's analyse is *De Avonden* vooral met existentialistische ogen bekeken en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij tenslotte uitkomt bij Albert Camus:

> Wanneer de zin, de hiërarchie in het leven ontbreekt, kan men, om met Camus te spreken, alleen nog maar fenomenoloog zijn: de zinneloosheid observeren en beschrijven. En de conclusie waartoe Van het Reve tenslotte komt, is dan ook, evenals bij de Camus van *Le Mythe de Sisyphe*, het zich onvoorwaardelijk neerleggen bij de absurditeit: ‘Konijn, ik ben levend. Ik adem, en ik beweeg, dus ik leef. Is dat duidelijk? Welke beproevingen ook komen, ik leef.’ Ik leef is een volkomen zinledig begrip, maar het accent van bevrijding, dat er in doorklinkt is hetzelfde waarmee Camus zijn boek beëindigt: ‘Il faut imaginer Sisyphe heureux.’

Rodenko besluit zijn analyse van *De Avonden* met de aanduiding van de andere mogelijkheid ten opzichte van de absurditeit - daar gaat hij over naar *Conserve* - en dat is de in *De Avonden* terloops aangeduide mogelijkheid van de vlucht in de krankzinnigheid: het zich niet neerleggen bij de absurditeit.

Besluit

Omdat Rodenko's bespreking van de houding van Van Egters ten opzichte van het fysiologische bepaald niet eenvoudig is, ben ik daar wat langer bij stil blijven staan. Als we nu terugkeren naar het klimaat waar *De Avonden* uiting aan zou hebben gegeven, kan hier - voor zover het het essay van Rodenko betreft - gewezen worden op een nieuwe beleving van het fysiologische. Het overige van dit klimaat is het beste met enkele - later tot gemeengoed geworden - kernbegrippen aan te duiden. Wisselend gewaardeerde begrippen als absurditeit, zinloosheid, temporaliteit, verval, leegte, angst, verveling, sadisme (en ook humor) vinden in *Avondblad* een bespreking. Opvallend hierbij is de geringe aandacht voor motieven als isolement en vervreemding.

In zijn vergelijking met *Conserve* wijst Rodenko parallellen aan die hij ‘als fundamentele themata van de jongste schrijversgeneratie wil beschouwen’. Motieven (of themata) die hij heeft besproken in zijn analyse van *De Avonden* vindt hij ook terug in *Conserve*. Hij noemt: vervelin, absurditeit, sadisme, rhetoriek, preoccupatie met de tijd en krankzinnigheid.

Hoewel er best iets af te dingen is op de vergelijking tussen *De avonden* en *Conserve*, komt volgens Ton Anbeek in zijn inaugurele rede aan Rodenko de eer toe, dat hij als enige het belang van Hermans' debuut heeft ingezien. Daarnaast - en dat is interessant voor deze bijdrage - merkt Anbeek op dat Rodenko's analyse van *De Avonden* tot het beste behoort wat ooit over deze roman is geschreven. Zo'n opmerking maakt nieuwsgierig.

Jos Nijhof

Tragedie in een burgermanswoning
Over het dramatische karakter van *De ondergang van de Familie Boslowits*

Vooraf

Samen met *De Avonden* en *Werther Nieland* behoort *De ondergang van de Familie Boslowits* onmiskenbaar tot de hoogtepunten in het vroegste werk van Gerard Reve; wellicht kan dit relaas over de liquidatie van een joodse familie in de Tweede Wereldoorlog wel als de aangrijpendste novelle uit onze naoorlogse literatuur worden beschouwd. Door de Revekritiek wordt het verhaal althans dikwijls grote lof toegezwaaid, zij het meestal terloops.

Voor het eerst verscheen *De ondergang* in december 1946, opvallend snel na de oorlog dus, in het algemeen cultureel maandblad *Criterium*. Reve publiceerde het verhaal destijds onder zijn toenmalige schuilnaam Simon van het Reve, maar bij de eerste publicatie in boekvorm, bij de Bezige Bij in 1950, was het pseudoniem reeds vervangen door de echte naam van de auteur. Er bestaat opvallend weinig secundaire literatuur over *De ondergang*, een gegeven dat nog niet zo lang geleden, in een overzichtsartikel aangaande de drukgeschiedenis van deze novelle en van *Werther Nieland*, een Reve-bewonderaar deed verzuchten: 'Het is de vraag, die ik hier niet wil beantwoorden, of *De ondergang* zo volmaakt is dan wel zo onvolmaakt, dat het tot op heden terwijl de aandacht voor *Werther Nieland* nog steeds toeneemt, nauwirelijks onderwerp van onderzoek is geweest.'[1.] Het zal duidelijk zijn dat ik deze vraag wel degelijk wil trachten te beantwoorden en dan uiteraard in positieve zin.

Inderdaad, *De ondergang van de Familie Boslowits* is naar mijn mening een 'volmaakte' novelle, maar om wat komen gaat, zou ik met evenveel overtuiging van een 'klassieke' novelle willen spreken. Het woord 'klassiek' dient daarbij in zijn dubbele betekenis te worden verstaan: niet uitsluitend in de zin van 'voorbeeldig', 'ongevoelig voor de tand des tijds', maar ook in de meer directe zin van 'verwijzend naar de kunstopvattingen van de klassieke oudheid'.

Het is bekend hoezeer Reve vanaf de aanvang van zijn schrijversloopbaan door het fenomeen drama geobsedeerd is geweest en hoezeer de tragedie - met zijn klassieke, wetmatige structuur - daarbij steeds weer als zijn favoriete genre naar voren komt. Dramatische aspecten zijn inmiddels ook herkend in Reve's verhalend werk. In zijn essay *Kamertoneel in de winter* gaat de criticus Kees Fens bijvoorbeeld in op het toneelmatige 'klimaat' van de *Vier wintervertellingen*; aan het slot van zijn betoog betrekt hij ook *De avonden* in zijn redenering. 'Ik geloof,' aldus Fens, 'dat de grote en oorspronkelijke kracht van Van het Reve's proza in het dramatisch karakter daarvan schuilt. Men zou hem een dramaturg-prozaschrijver kunnen noemen.' Tenslotte stelt hij: 'Het zou goed zijn, zijn andere proza op dramatische trekken te onderzoeken.'[2.]

Aan die reeds in 1963 gedane oproep wil ik in dit betoog - althans met betrekking tot *De ondergang van de Familie Boslowits* - gehoor trachten te geven. Lezing en herlezing van *De ondergang* brachten mij namelijk tot de stellige overtuiging dat het verhaal velerhande kenmerken heeft van het klassieke drama, waarnaar ik

vervolgens bewust op zoek ben gegaan. Dat ik tijdens die zoektocht, in tegenstelling tot Fens, minder op de stilistische aspecten van het werk in zal gaan en meer op de inhoudelijke en structurele kanten daarvan, vloeit waarschijnlijk voort uit het wezen van het Boslowits-verhaal zelf. Maar ook: over de stijl van Reve's vroegste werk is al zoveel gezegd en geschreven en allemaal is het zonder uitzondering toepasbaar op *De ondergang van de Familie Boslowits*: de trefzekerheid van de dialoog, de noterende, observerende beschrijvingen, de afwezigheid van elke vorm van bombast, enzovoort.

Verhaal en werkelijheid

Laat ik één ding vooropstellen: onder 'werkelijkheid' versta ik allerminst de biografische werkelijkheid, met andere woorden het hele scala van feitelijke gegevens met betrekking tot de persoon die Gerard (van het) Reve voorafgaand aan en tijdens de oorlogsjaren geweest is en de mensen die in die tijd tot zijn vrienden- en kennissenkring behoorden. Het lijkt me haast overbodig op te merken, dat de ik-figuur in het verhaal, Simon, en de jonge Gerard Reve niet als een en dezelfde persoon beschouwd mogen worden. Het feit dat de naam van die ik-figuur dezelfde is als het aanvankelijke pseudoniem van de schrijver verandert daaraan uiteraard niets. Mij gaat het om, laten we zeggen, de 'historische' werkelijkheid van het verhaal; die werkelijkheid reikt veel verder dan alleen de biografische en heeft betrekking op de vooroorlogse jaren en met name op de Tweede Wereldoorlog als geschiedkundig gegeven uit een nabij verleden, een gegeven van mondiale omvang inderdaad. Slechts terzijde wil ik hier de talrijke losse elementen noemen die de atmosfeer van de jaren dertig en veertig op suggestieve wijze voor de geest roepen. Te denken valt bijvoorbeeld aan de succesrijke serie kinderboekjes 'Bulletje en Bonestaak' yan de populaire auteur A.M. de Jong (p. 19)[3.], aan de Big Ben-melodie en het gekraai van de haan voor het radionieuws van 8.00 uur (p. 27), aan de filmtitel 'Hotel van het noorden', een vertaling van 'Hôtel du Nord', de bekende Franse 'film noir' uit 1938 van regisseur Marcel Carné (p. 29).

Niet van al dergelijke elementen is de herkomst gemakkelijk te achterhalen en eerlijk gezegd heb ik mezelf niet willen laten verleiden tot een diepgaande speurtocht ernaar. Wel is het intussen zo, dat deze elementen het verhaal voor de lezer - zeker voor de lezer van vlak na de oorlog - onmiddelijk herkenbaar maken als 'realistisch'.

Binnen het verband van deze beschouwing zal ik me beperken tot slechts één aspect van de oorlog, tegelijk ook het belangrijkste, namelijk de vervolging en de liquidatie van de joden. Over dat deel van de oorlog gaat *De ondergang* immers, zij het dat het boek natuurlijk allerminst een kroniek is van de vervolging en verdelging van het (Nederlandse) jodendom. Voor een dergelijke verslaggeving moet men de historici lezen: De Jong, Herzberg en vooral ook de joodse historicus Presser, wiens tweedelige opus *Ondergang* alleen al in de titel lijkt te verwijzen naar dezelfde dramatische gebeurtenissen als die welke in Reve's verhaal op micro-niveau aan de orde komen. Wanneer in deze paragraaf een onderzoekje wordt verricht naar de achterliggende werkelijkheid in *De ondergang*, dan ligt het voor de hand de in het verhaal herkenbare historische feiten na te zoeken in Pressers 'geschiedenis van een moord'.

Te midden van allerlei andere, meer of minder bekende feiten in verband met de jodenvervolging in de Tweede Wereldoorlog, nemen in *De ondergang* mijns inziens drie gebeurtenissen een apartelaats in; het zijn gebeurtenissen die in *Ondergang* tamelijk breed worden uitgemeten, terwijl er in Reve's novelle slechts terloops naar verwezen wordt. Ik doel hier op de razzia van 22 en 23 februari 1941 op het Amsterdamse Jonas Daniël Meijerplein en omgeving, op de ontruiming van 'Het Apeldoornse Bos' in de nacht van 21 op 22 januari 1943 en op het leeghalen van de 'Joodse Invalide' te Amsterdam in de ochtendvan 1 maart van datzelfde jaar. Drie historische feiten die, nogmaals, in *De ondergang* niet meer dan 'aangestipt' worden; wie echter de toepasselijke pagina's uit Pressers studie ernaast leest of anderszins op de hoogte is van die verschrikkelijke gebeurtenissen, beseft, dat de verteller van *De ondergang* hier als het ware een gordijn openschuift naar een

enorme historische ruimte, waarbinnen zich het tragische drama van de hele jodenvervolging afspeelt, niet alleen het ‘micro-drama’ van de ondergang van de familie Boslowits.

Het in chronologisch opzicht eerste historische feit, dat zowel in *De ondergang* als in Pressers werk ter sprake wordt gebracht, is de razzia van 22 en 23 februari 1941 in de Amsterdamse jodenhoek. De Duitsers organiseerden deze razzia als een vergeldingsmaatregel voor de affaire ‘Koco’. Dit is niet de plaats om diep op die affaire in te gaan, wel om summier de relatie tussen *De ondergang* en de genoemde razzia te bespreken. Op bladzijde 35 van Reve's novelle lezen we: ‘De groenen vanen de jongens overal om het Waterlooplein’ (...). ‘Wil Simontje niet gaan kijken voor me?’ Woorden van tante Jeanne Boslowits; Simon gaat inderdaad kijken: ‘Ik fietste snel naar de buurt rondom het Waterlooplein en

bracht van alles nauwkeurig verslag uit.’ Wanneer men de chronologie van het verhaal op de voet volgt, dan wordt duidelijk dat deze mededelingen betrekking hebben op de periode eind februari 1941, en dus wordt hier ongetwijfeld naar de razzia van 22/23 februari van dat jaar verwezen. Tot ‘de buurt rondom het Waterlooplein’ dienen we vanzelfsprekend ook het Jonas Daniël Meijerplein te rekenen, dat wel het ‘centrum’ van deze dubbele razzia genoemd mocht worden.

DE STELSELMATIGE NAZI-MOORD OP DE JODEN BLYFT VOORTGAAN!

De Nazibeesten roeien de Joden uit! Opnieuw zyn in de afgelopen weken overal razzia's gehouden, merendeels door het Schalkhaar-adderengebroed. Niet alleen, dat alle Nederlanders van Joodse afkomst, onverschillig leeftyd of sexe, worden gedeporteerd naar de hel, maar ook de zieke, zwakke, invalide, blinde en geestesziekе joden worden weggevoerd. Zo zyn b.v. de patienten van het bekende joodse krankzinnigengesticht te Apeldoorn allen met "onbekende bestemming" weggevoerd. Men heeft nu de orde dienst van het Joodse kamp "Westerbork" ingeschakeld. De Joodse leden van deze dienst halen de zieke, zwakke en invalide Joden te Amsterdam weg

uit: Hanneke Oosterhof Het Apeldoornse Bosch, p. 39

Aan de zaak ‘Koco’ en de nasleep ervan wijdt Presser in zijn boek zo'n tien bladzijden; een twaalftal foto's verschaft bovendien een navrant beeldverslag van de genoemde razzia. Inderdaad, tientallen ‘jongens’ werden door de Griine Polizei mishandeld, vernederd, gedood; anderen werden gevangen genomen en uiteindelijk op transport gesteld. De meesten kwamen in het concentratiekamp Mauthausen om het leven. Presser noemt het getal dat de Duitsers overeen gekomen waren: opgepakt zouden worden ‘425 Joodse “gijzelaars” in de leeftijd van 20 tot en met 35 jaar’. En vervolgens: ‘Dit besluit werd met “Gründlichkeit” uitgevoerd, vooral ook met het daarmee verbonden brute geweld van slaan en trappen, aangevuld met gedreig en geschreeuw.’ (*Ondergang I*, p. 86)

Woensdagmiddag

Zodra men de mededeling over deze razzia in *De ondergang* met de werkelijkheid vergelijkt, stuit men op een probleem. In Reve's verhaal komt tante Jaanne het huis van Simon binnenlopen met de hiervoor geciteerde mededeling over de razzia; iets verderop wordt met een zekere stelligheid vermeld: ‘Het was een Woensdagmiddag.’ (p. 35) Wie nu dit gegeven aan de hand van Presser of een andere historicus tracht te verifiëren, ontdekt al gauw dat hier iets niet klopt: 21 en 22 februari 1941 vielen namelijk geen van twee op een woensdag, maar op respectievelijk een zaterdag en een zondag. Bij die ontdekking ligt het voor de hand om vast te stellen, dat met de mededeling van tante Jaanne op pagina 35 waarschijnlijk niet de razzia van 21 en 22 februari bedoeld zal zijn. Dat geloof ik evenwel niet. Het tijdsverloop van *De ondergang* volgend, komen we gewoonweg té dicht in de buurt van de historische data om een andere interpretatie te kunnen rechtvaardigen; tante Jaanne komt namelijk het huis van Simon binnen een week of zes na de tweede zondag in het nieuwe jaar (zie pagina 34 en 35). Wanneer we gemakshalve uitgaan van zes weken

precies, dan wordt de datum van tante Jaannes bezoek op de kop af zondag 22 februari.

Voor de ‘foutieve’ mededeling ‘Het was een Woensdagmiddag’ moet dus een verklaring gevonden worden; dat is ook niet zo moeilijk, althans niet wanneer men bedenkt dat het hele verhaal door Simon, de vertellende ik-figuur, vanuit de herinnering wordt weergegeven. Gelet op het feit, dat de novelle in 1946 voor het eerst verscheen, is het misschien geoorloofd te stellen, dat die herinnering ten aanzien van de genoemde razzia zo'n vijf jaar terug moet gaan. Een vergissing ten aanzien van de dag van de week is dan niet uitgesloten, zeker wanneer men bedenkt dat in die jaren woensdag- en zaterdagmiddag schoolvrije middagen waren. In zekere zin wordt de authenticiteit van de mededelingen door een dergelijke ‘vergissing’ eerder versterkt dan verzwakt, zo komt het mij tenminste voor. Diverse plaatsen in het verhaal geven trou-

wens de onzekerheid van de achteraf vertellende ik-figuur op evidente wijze te zien. Een paar korte citaten om dat aan te tonen: ‘ik herinner mij’ (p. 17); ‘Ik herinner me’ (p. 30); ‘De volgende dag, naar ik overtuigd ben, een weekdag’ (p. 33). Enigszins curieus blijft de stelligheid van de mededeling ‘Het was een Woensdagmiddag’ natuurlijk wel, juist omdat de verteller elders zijn eventuele twijfel zo duidelijk tot uitdrukking brengt.

Ontruiming

Nu dan de gebeurtenissen in verband met de ontruiming van ‘Het Apeldoornse Bos’ en de ‘Joodse Invalide’. In *De ondergang* volgen de mededelingen over beide ontruimingen elkaar onmiddellijk op. Ik citeer: ‘Op zekere dag kwam een buurvrouw bij ons. “Ze halen de Invalide leeg”, zei ze. Ze had gezien, hoe honderden zeer oude mensen van de trappen uit het gebouw in gereedstaande auto's waren gedragen en hoe een twee en negentigjarige man, die ze wel van vroeger meende te kennen, had geroepen: “Ze dragen me op de handen!” “Het Apeldoornse Bos is gisteren ook leeggehaald”, zei ze.’ (p. 48) Even later vertelt Simons moeder in een gesprek met Simon, naar aanleiding van die laatste ontruiming: ‘De doktoren en verpleegsters zijn bij de patiënten gebleven, wist je dat?’ (p. 49)

Deze mededelingen vergelijkend met de werkelijke feiten, lopen we ook hier tegen een onjuistheid aan: de tijdsaanduiding ‘gisteren’ komt immers niet overeen met het ware tijdsverschil van ruim vijf weken tussen 21/22 januari ‘Apeldoorn’) en 1 maart (de ‘Invalide’). In het licht van de hierboven besproken vertelsituatie, van een verteller die vanuit de herinnering terugblikt op de gebeurtenissen, kan natuurlijk ook deze ‘historische vergissing’ worden gezien. De discrepantie tussen ‘gisteren’ en het werkelijke tijdesvrschil van vijf weken kan in dit geval echter evengoed gelegen zijn in de gebrekkige en zich traag verspreidende berichtgeving ten aanzien van de afschuwelijke feiten die in de oorlog her en der plaatsvonden. Aan het woord in de desbetreffende passage is immers niet Simon, maar een buurvrouw, die in een stukje directe rede het woord ‘gisteren’ in de mond gelegd krijgt; die buurvrouw was wellicht ooggetuige bij het leeghalen van de ‘Invalide’, maar de gebeurtenissen rond ‘Apeldoorn’ zal ze uiteraard niet anders dan uit de tweede of zoveelste hand gehad hebben.

Hoe dan ook, de simpele, kale zinnen van de buurvrouw vormen een verre echo van twee zeer aangrijpende gebeurtenissen. De ‘Joodse Invalide’ was in die jaren een bij velen bekende inrichting, waar invalide mensen van joodse afkomst verpleegd werden. Presser beschrijft het gebouw als een bastion, dat de naam had veilig te zijn: ‘Zeer velen boden zich dan ook onbetaald als personeel aan, zelfs betaalden zij bij: “een mensenpakhuis” heet het ergens, met (eind februari 1943) 416 verpleegden, 197 man intern personeel, 158 extern.’ (*Ondergang I*, p. 341) Nadat op 28 februari het gerucht over de ontruiming bevestigd was, verlieten vele personeelsleden het gebouw; een minderheid bleef bij de patiënten achter en die minderheid was in de ochtend van 1 maart getuige en mede-slachtoffer van het brute optreden van de Duitsers: ‘Alle aanwezigen, ook de directeur, met vrouw en kind, werden gevangen genomen; vooral de oudjes, deels verlamd, ziek, blind, in elk geval invalide, vielen de Duitsers ten prooi’ (*Ondergang I*, p. 341). Het verhaal

van Presser gaat nog verder, met schokkende details over plunderingen en een resterende chaos.

Aan de ontruiming van 'Apeldoorn' in verband met *De ondergang* zo belangrijk omdat de debiele Otto Boslowits een van de patiënten daar was, besteedt Presser zelfs een apart hoofdstuk van zo'n twaalf pagina's. Wat was 'Het Apeldoornse Bos'? Ik citeer: 'Aan de Zutphenseweg buiten deze plaats bevond zich een inrichting voor Joodse geesteszieken, waar men ook een aantal z.g. lichte gevallen had ondergebracht. Het was een vrij groot complex van paviljoens en tuinen in een heel mooie streek en had een goede naam.' (*Ondergang I*, p. 321) En, zeer opvallend, ook hier: 'een zekere vrijheid van beweging, een grote - leek het - veiligheid.' (*Ondergang I*, p. 322) Er moeten zich op de dag van de catastrofe, aldus Presser, ongeveer 1100 verpleegden hebben bevonden, terwijl het personeel bestond uit zo'n 400 à 500 personen. In een sober, maar daardoor juist uiterst aangrijpend relaas beschrijft Presser wat er in die nacht van 21 op 22 januari 1943 heeft plaatsgevonden. De lezer, zo doet de historicus ons weten, 'kan zich wel voorstellen, hoe een transport van gezonden verlopen zou zijn in het duister van een

januarinacht; op zijn zachtst gezegd: niet zonder wanorde. Hoeveel te meer het vervoer van deze ongelukkigen!' (*Ondergang I*, p. 327) 'Befehlshaber der Sicherheitspolizei und des SD' Aus der Fünten voerde het opperbevel; in de vroege ochtend van 22 januari, toen de wagons letterlijk volgestapeld waren met patiënten, riep deze vrijwilligers op onder het verplegend personeel om met de transporten mee te reizen. 'Uit eigen beweging kwamen er 20, hij zelf wees 30 aan; zij gingen in een aparte wagon, achter de andere aangehaakt.' (*Ondergang I*, p. 329) Aan dit gegeven refereert dus de mededeling van Simons moeder: 'De dokteren en verpleegsters zijn bij de patiënten gebleven'. Hoe het ook moge zijn: 'Niemand hunner heeft het overleefd. Niemand van de patiënten ook.' (*Ondergang I*, p. 329) Aldus Pressers relaas over 'Apeldoorn'; ook dat relaas eindigt met mededelingen over plunderingen en moedwillige vernielingen in de gebouwen.

Het Apeldoornsche Bosch - Hoofdgebouw, jaren '20, uit: Hanneke Oosterhof Het Apeldoornsche Bosch

Ware geschiedenis

Deze lange aanloop over de historische achtergronden van *De ondergang van de Familie Boslowits* kan ik natuurlijk niet afsluiten zonder een eerste verwijzing naar de klassieke tragedie. Onmiskenbaar geldt als een van de klassieke, aristotelische idealen ten aanzien van het drama, dat het zich altijd naar de werkelijkheid richt.[5.] Daarbij dient dan wel onmiddellijk onderscheid gemaakt te worden tussen de tragedie en de komedie: waar het de komediedichter namelijk vrij staat die werkelijkheid naar eigen inzicht te verdichten, daar dient de tragediedichter zich juist nauwgezet aan die werkelijkheid te binden. Het publiek moet als het ware in staat worden gesteld de feiten te herkennen en te controleren en dus kiest de tragediedichter voor een algemeen bekende en ware - of als waar beschouwde - geschiedenis. De dichter kan daar in feite niets aan veranderen, of het moest details betreffen waarover de geschiedenis zich niet met zoveel woorden uitspreekt. Verder: in een tragedie gaat het altijd om een gestileerde voorstelling van het menselijk lijden: de dichter is er op uit met die voorstelling zijn publiek aan te grijpen en te verheffen.

Het komt er met andere woorden op neer, dat de tragedie tracht te appelleren aan emoties als verontrusting en medelijden, emoties, die tenslotte gesublimeerd worden tot een gevoel van innerlijke loutering, de katharsis.

Wanneer *De ondergang* in het hierboven geschetste beeld van het wezen van de tragedie blijkt te passen, dan is dat natuurlijk volstrekt geen unicum. Er zijn in onze literatuur nu eenmaal veel meer verhalen geschreven waarin sprake is van een dergelijk ‘tragisch’ stramien. Een verwijzing naar de wereld van het drama is dan ook uitsluitend zinvol in combinatie met andere, verderop in dit betoog naar voren te brengen argumenten. Intussen is het wel degelijk zo, dat Reve in *De ondergang*, de tragediedichter gelijk, verwijst naar een ware - men zou bijna zeggen: een maar al te ware - gebeurtenis uit de geschiedenis van de mensheid, dat de beschreven feiten door het (lezers) publiek herkend en geverifieerd kunnen worden - bijvoorbeeld aan de hand van Presser -, dat de auteur slechts ‘in de details’ zijn eigen verhaal schrijft, en dat, tenslotte, het hele verhaal met recht een gestileerde voorstelling mag heten van diep-menselijk lijden. Wie de novelle gaat lezen, raakt onherroepelijk bij de gebeurtenissen betrokken, passeert als het ware stadia van huiver en medelijden, en leert aan het eind, zoals de toeschouwer bij de tragedie, wellicht ook de loutering kennen. Op dat laatste zal ik in mijn slotbeschouwing terugkomen.

Het thema van de ondergang voltrekt zich in Reve's verhaal overigens bepaald niet aan bekende, verheven personages. De leden van de familie Boslowits zijn slechts zeer alledaagse en onopvallende mensen, en zeker niet vergelijkbaar met de figuren die men in de oude klassieke tragedies doorgaans ontmoet. Dat men als schrijver juist kleine, onaanzienlijke figuren aan de hand moet nemen teneinde een grootse, ‘kosmische’ verbeelding te creëren, dat mag niettemin met recht een reviaanse gedachte genoemd worden en het past volkomen in het beeld van Reve's persoonlijke poëtica zoals hij die in 1985 onder woorden gebracht heeft tijdens de Albert Verwey-lezingen in de Leidse Pieterskerk.[6.] In een kort artikeltje over *De ondergang* heeft Andreas Burnier eens gesteld, dat Reve ‘het concrete drama dat hij beschrijft (ongetwijfeld een autobiografisch geobserveerd drama) toy een universele menselijke tragedie’ maakt[7.], en daarmee raakt ze mijns inziens de kern van wat het verhaal van de familie Boslowits voor de lezers te betekenen heeft.

De tijd: dertien jaar als één dag

De in grote trekken chronologisch vertelde novelle vangt aan als Simon, de ik-figuur, zeven jaar oud is (p. 7). Vlak voordat de oorlog uitbreekt, voorjaar 1940 dus, is hij zestien jaar geworden (p. 24). Dat betekent, dat het kerstpartijtje aan het begin van het verhaal plaatsvindt in 1931. Op pagina 26 breekt de oorlog uit: ‘in de nacht van Donderdag op Vrijdag, begaf bijna ieder in onze buurt zich enkele uren na middernacht op straat.’ De buurtbewoners zien hoe Duitse vliegtuigen Schiphol bombarderen; het is duidelijk dat het hier gaat om de vroege ochtend van vrijdag 10 mei 1940, toen Hitlers legers de grens overschreden en de in het westen gelegen vliegvelden bombardeerden. Belangrijk voor de rest van dit betoog is, dat de periode tussen december 1931 en mei 1940 wordt ‘samengevat’ in de eerste, ruwweg twintig pagina's van de novelle.

Na het begin van de oorlog op pagina 26 vormen de volgende gegevens een houvast voor het verdere tijdsverloop: op pagina 34 wordt het Nieuwjaar van 1941 genoemd - het jaar van de razzia in de jodenhoek - en op pagina 42, nadat terloops de maand juni, de herfst en de naderende winter genoemd zijn, het Nieuwjaar van 1942. Het is opvallend dat vanaf dat moment concrete tijdsaanduidingen voorlopig ontbreken;

pas op pagina 49, vlak voor het einde van het verhaal, is er wederom sprake van een zomer en een herfst. Men is geneigd te veronderstellen dat daarmee dus de zomer en de herfst van 1942 bedoeld zullen zijn, maar de historische werkelijkheid spreekt die veronderstelling tegen: we hebben immers gezien dat ‘Apeldoorn’ en de ‘Invalide’ ontruimd werden in respectievelijk januari en maart 1943. Dan kan het niet anders of het verhaal moet eindigen in het najaar van 1943. Gelet op het feit dat de laatste bladzijde van het verhaal 51 is, kunnen we dus vaststellen, dat de periode tussen mei 1940 en september/ oktober 1943 beschreven wordt in circa vijfentwintig pagina's.

Binnen het bestek van zo'n vijfenveertig pagina's omvat het verhaal dus een periode van bijna twaalf jaar. Door anderen is al eens opgemerkt, dat Reve er in zijn vroegste verhalen - waaronder ook *De laatste jaren van mijn grootvader* - een hoog verteltempo op na houdt, in scherpe tegenstelling tot wat hij in

zijn latere werk laat zien. Met betrekking tot *De ondergang* valt op, dat de eerste acht en half jaar met grote snelheid worden 'afgewerkt', terwijl er onmiddellijk na het begin van de oorlog, dat wil zeggen ten aanzien van de dan volgende drie en half jaar, een aanzienlijke vertraging optreedt. Het zwaarste accent in de vertelde tijd krijgen dus de eerste oorlogsjaren; uiteraard zijn dat ook de jaren, waarin 'de ondergang van de familie Boslowits' daadwerkelijk plaatsvindt. Sterker nog, hierboven noemde ik het reeds zeer opvallend, dat vanaf bladzijde 42, waar het Nieuwjaar van 1942 genoemd wordt, concrete tijdsaanduidingen lang achterwege blijven; pas op pagina 49, als oom Hans nog als enige over is, lezen we: 'Gedurende de zomer' en: 'Toen de herfst gekomen was'. Het is, zo zou men kunnen concluderen, alsof dan, wanneer de ondergang - van Otto, Hansje en tante Jaanne - zich feitelijk voltrekt, de tijd er zelfs in het geheel niet meer toe doet.

Het Apeldoornsche Bosch, Ontspanningsgebouw, 1938

Sprongen in de tijd

Behalve de vertraging na het begin van de oorlog, valt nog iets anders op aan de wijze waarop de vertelde tijd in het verhaal gestalte krijgt. Men zou verwachten dat in een verhaal als *De ondergang*, waarin een wel zeer ruime periode beschreven wordt in een relatief gering aantal pagina's, weinig ruimte resteert voor gesproken tekst. Niets is echter minder waar: slechts op vijf van de vijfenveertig bladzijden is de directe rede afwezig. Dialogen beslaan een zeer groot deel van het verhaal, terwijl daarnaast ook nogal wat gesproken tekst in de indirecte of de 'erlebte' rede wordt weergegeven. Nu is het uiteraard zo, dat juist in passages waarin gesproken taal letterlijk wordt weergegeven, vertelde tijd en verteltijd als het ware synchroon lopen. In dergelijke situaties wordt iedere tekst in feite toneeltekst. Men kan zich afvragen waar die twaalf jaar vertelde tijd dan vandaan komt.

Hier openbaart zich naar mijn mening een aspect van Reve's virtuoze schrijverschap: door het ‘en passant’ toepassen van tijdsverdichtingen en vrijwel onopgemerkte sprongen in de tijd weet hij een periode van twaalf jaar gestalte te geven als betrof het bij wijze van spreken een enkele dag. Burnier schrijft in dit verband: ‘Door het verhaal te laten springen van de ene korte scène naar de andere (een soort tacheringstechniek), het belangrijkste ongezegd te laten, maar als het ware in de spanning tussen de scènetjes op te roepen - (....) - kon Van het Reve van zijn minieme gegeven: joods gezinnetje wordt door Duitsers met behulp van Nederlandse handlangers vernietigd - een universeel verhaal maken.’[8.]

Met het klassieke ideaal dat de handeling bij voorkeur geconcentreerd dient te zijn binnen een etmaal - de zogenaamde eenheid van tijd - is het tijdsverloop in *De ondergang* bij strikt analytische beschouwing in strijd. Niettemin: juist de grote hoeveelheid dialoog, in combinatie met een sterke, laten we zeggen, temporele concentratie, draagt mijn inziens wel degelijk bij tot het toneelmatige karakter van de tekst. Die temporele concentratie is, als gezegd, op zijn sterkst na het begin van de oorlog en dan met name na het Nieuwjaar van 1942. Uiteindelijk gaat het geenszins om de klinische constatering dat er in het verhaal een kleine twaalf jaar verstrijken, het gaat erom hoe die twaalf jaar in de lezerservaring overkomen. *De ondergang* moge dan niet het relaas zijn van één dag uit het leven van de familie Boslowits, bij de lezer wekken de gebeurtenissen, vooral die welke plaatsvinden in de eerste oorlogsjaren, de sensatie alsof ze plaatsvinden binnen een paar uur. Het zijn juist de geraffineerde stijlmiddelen, waar Reve volgens de kritiek het patent op heeft, die dit effect bereiken.

De ruimte: alle plaatsen als één kamer

Concreet is de plaats waar *De ondergang* zich afspeelt Amsterdam, al wordt dat nergens met zoveel woorden gezegd. Maar het noemen van het Waterlooplein en de ‘Joodse Invalide’ zijn natuurlijk zeer duidelijke aanwijzingen. Bovendien kan Simon op pagina 27 vanaf het balkon van het huis van de familie Willink ‘zwarte rookwolken zien hangen boven een plaats waar niets anders dan het vliegveld Schiphol kon liggen.’ Schiphol bevindt zich, zo valt in een voorgaande zin te lezen, ‘aan de zuidwestelijke horizon’. Verder is er tweemaal in het verhaal sprake van ‘de rivier’ (p. 19 en 20); het ligt voor de hand te veronderstellen dat daarmee de Amstel bedoeld zal zijn, hetgeen - in combinatie met een aantal andere gegevens - aanleiding geeft een deel van het verhaal in het tuindorp Watergraafsmeer te situeren. Die in de volksmond veelal ‘Betondorp’ genoemde locatie vormt zoals bekend ook het decor van ander werk uit Reve's vroegste periode. Tenslotte is er dan nog tweemaal sprake van ‘de gracht’; beide keren wordt de gracht gebruikt als middel om ‘iets’ te doen verdwijnen: op bladzijde 28 werpt Simon er ‘twee juten zakken en een koffer’ met compromitterende lectuur in en op de laatste bladzijde laten twee mannen het lijk van oom Hans in de gracht zakken. Ook het beeld van de gracht draagt op summiere, evocatieve wijze bij aan de ‘couleur locale’, die de lezer gaandeweg de contouren van de oude hoofdstad voor ogen brengt.

Belangrijker dan de concrete ruimte Amsterdam is de verhaalruimte, de ruimte-in-engerezin als het ware. Verreweg het grootste gedeelte van het verhaal is binnenshuis gesitueerd; wanneer we ons beperken tot het perspectief van Simon,

de verteller, gaat het vrijwel steeds óf om het interieur van het huis waar Simon woont óf om het interieur van het huis van de familie Boslowits. Slechts bij vlagen worden deze woningen verlaten en als dat al gebeurt, dan blijft men toch altijd zeer dicht in de buurt van het eigen huis. Soms wordt slechts de afstand tussen het ene huis en het andere afgelegd, een doodenkele keer wordt een huis of gebouw van 'derden' bezocht; de woning van 'kennissen' bijvoorbeeld aan het begin van het verhaal, de bioscoop op pagina 29, of het huis van de ouders van Jim op pagina 34-35. Opvallend in verband met dit 'contact houden' met de woning zijn de momenten waarop de buitenwereld vanuit of zelfs vanaf de huizen wordt gadegeslagen: 'Buiten de ramen daalde een fijne motregen neer', luidt het bijvoorbeeld op pagina 14. Vijf bladzijden verder kijken 'de jeugdigen' naar 'de grote luchtbeschermingsoefeningen' vanaf het dak van het nieuwe huis van de familie Boslowits. Bij het begin van de oorlog is Simon even bij de familie Willink: 'Van het balkon van hun woning' (p. 26) ziet hij het hierboven reeds genoemde bombardement

van Schiphol. Het sterkst en tegelijk het beklemmendst doet de hier bedoelde situatie zich voor op bladzijde 47, wanneer Hansje en tante Jaanne alleen nog maar lijken te wachten op het moment dat ze opgepakt worden: 'De overgordijnen waren open, de vitrage was weggeschoven en uit de erker overzagen Hansje en zij de straat.' Iets verder lezen we, dat 'de toestand daar in huis' bij de bezoekers 'sombere verbazing' wekt. Simons moeder zegt: 'Het is net als in een spookhuis'. In omgekeerde richting als het ware kijkt Simon bij ieder afscheid vanaf de straat dat spookhuis binnen en hij ziet het tweetal 'als beelden, voor het raam zitten.' (p. 48).

Centraal in de verhaalruimte staan dus onmiskenbaar de huizen en dan met name de huizen van de familie Boslowits en van Simons familie. In haar eerder genoemde artikel stelt Andreas Burnier terecht, dat de auteur de nadruk legt 'op de sociale en emotionele verwantschap' tussen beide families 'en op hun niet anders zijn.'[9.] De ruimtewerking nu draagt naarmate het verhaal vordert in toenemende mate aan dat aspect van verwantschap bij; het is zelfs zo, dat de woningen van beide families vanaf een bepaald moment haast samen lijken te vallen, alsof het hele verhaal zich afspeelt in slechts één woning.

Huiskamerdrama

Laten we het verloop van de wederzijdse bezoeken - en van de diverse verhuizingen - eens globaal volgen. Het verhaal opent met het kerstpartijtje in het huis van 'kennissen' (p. 7-8). Vier dagen later brengen Simon en zijn moeder een bezoek aan de familie Boslowits (p. 9-14). Na enige tijd volgt een tweede bezoek, nu ook met Simons vader erbij (p. 14-17). Daarna heet het: 'Sedertdien werden er wederzijds geregeld bezoeken afgelegd.' (p. 17) Op pagina 19 verhuist de familie Boslowits naar 'een woning die uitzag op de rivier, een zijkanaal daarvan en kaal, opgespoten land.' Een half jaar later verhuist ook Simons familie, naar een plaats 'niet verder dan een kleine tien minuten lopen van de familie Boslowits, aan de overkant van de rivier' (p. 20). Meteen na die mededeling volgt de zin: 'Er konden nu vaker bezoeken worden afgelegd.' Twee bladzijden verder huurt oom Hans een benedenhuis nóg dichter in de buurt, namelijk 'in de straat achter de onze, een donkere, vochtige woning.' Dat gebeurt, naar onder meer op rond van de mededeling 'geruime tijd daarna' 22) mag worden aangenomen, vlak voor et begin van de oorlog. Zodra de oorlog eenmaal een feit is, wonen de twee families dus zeer dicht bij elkaar en vanaf dat moment is er ook absoluut geen sprake meer van min of meer geplande visites. De frequentie waarmee men nu - nu de huizen als het ware naar elkaar toe zijn gegroeid - bij elkaar binnenvalt, is nauwelijks meer bij te houden en doordat bovendien nadrukkelijke interieurbeschrijvingen vanaf dit moment ontbreken, worden de omtrekken van de beide woningen waziger en lijken ze in de lezerservaring inderdaad gecomprimeerd te zijn tot één huis, één kamer zelfs.

De personages in die kamer zijn weliswaar van twee families, maar mede door 'de sociale en emotionele verwantschap' zouden het bijna evengoed de leden van één familie kunnen zijn.

Wanneer men, wederom, niet schoolmeesterachtig het literaire ontleedmes hanteert, maar zich laat leiden door wat het verhaal in de beleving van de lezer teweegbrengt, dan lijkt *De ondergang* ook aan het 'klassieke voorschrift' van de zogenaamde eenheid van plaats te voldoen. Het omslag van de eerste druk in boekvorm van *De*

ondergang is naar mijn mening dan ook een schot in de roos: we zien een huiskamer met op een tafelblad een koffergrammofoon - waarop wellicht 'de Loriton-plaat' (p. 13) - en vanuit een venster, tussen de vitrage door, kijken we op de straat, waar zich een primitief invalidenwagentje bevindt. Het geheel ademt een sombere namiddagsfeer; de suggestie lijkt te zijn: *De ondergang* is een huiskamerdrama en wie de huiskamer al zou willen verlaten, die komt nooit erg ver.

De radio als bode

De hierboven besproken 'ruimtelijke vernauwing' zal mijn bedoeling al wel duidelijk maken, maar er is nog iets: in de klassieke tragedie onttrekt de strijd, de oorlog als zodanig zich altijd aan het gezichtsveld van het publiek. De oorlog wordt immers uitgevochten op het slagveld, in een bizarre wereld die zich buiten de begrenzing van het de toneelruimte bevindt. Deze buitenwereld bestaat alleen inzoverre die vanuit of vanaf die beperkte ruimte kan worden waargenomen en daar-

naast inzoverre er berichten binnenkomen van hen die er geweest zijn. Wat nu *De ondergang* betreft: hierboven noemde ik het waarnemen van de omgeving via een raam, vanaf een balkon, vanaf een dak zelfs. Maar dat andere, zien we dat óók niet gebeuren in het Boslowits- verhaal? Is bijvoorbeeld de buurvrouw die binnenkomt met het bericht over het leeghalen van de 'Invalide' en van 'Het Apeldoornse Bos' niet een prototype van de klassieke bodefiguur? En wat de leden van beide families betreft: vooral tante Jaanne en Simon lopen heel wat heen en weer, soms met een of andere doelbewuste boodschap, bijvoorbeeld om 'een half brood ter leen' te vragen (p. 41), maar meestal met mededelingen betreffende de oorlog, zoals in het volgende voorbeeld: 'De volgende dag, op een Woensdagmiddag, kwam tante Jaanne bij ons. "Ze inventariseren", zei ze.' (p. 43) Dat vooral Simon en tante Jaanne elkaars woning zo vaak betreden, is natuurlijk niet zo verwonderlijk: Simon is als jongen immers een rappe boodschapper - denk alleen al aan de passage waarin hij naar het Waterlooplein fietst en terug - en tante Jaanne moet haar invalide man, haar achterlijke zoontje en de meestal afwezige Hansje als boodschappers missen.

Het Apeldoornsche Bosch, verplegend personeel, jaren '20

Overigens, de moderne techniek heeft nog voor een ander type 'boodschapper' gezorgd: de radio. In *De ondergang* fungeert de radio - een typisch Reve-attribuut en ook een typisch toneelattribuut, evenals de grammofoonstem van de Loriton-plaat uiteraard - onmiskenbaar als de bode in de tragedie; de 'thuisblijvers' worden erdoor op de hoogte gebracht van de verschrikkingen die buiten op het slagveld woeden. Er is een andere, veel oudere 'Amsterdamse' tragedie waarvan de ex-gymnasiast Reve op zijn minst de titel - *Gijsbreght van Aemstel* - en de in verband met het Boslowitsverhaal veelzeggende ondertitel - *D'ondergang van zijn stad en zijn ballingschap* - gekend zal hebben; in het derde bedrijf van die tragedie komt een boodschapper het kasteel, waar heer Gijsbreght en zijn ega gespannen op nieuws zitten te wachten, met de volgende tekst binnenstormen: 'Het leger trekt vast in met duizenden, een macht / Zo groot als Waterland nog ooit te velde bracht'. In *De ondergang* is het in feite nauwelijks anders: tante Jaanne en Simons familie zitten in nerveuze a wachting rond de radio geschaard, 'toen de omroeper de overschrijding van de grenzen van Nederland, België en Luxemburg, door Duitse troepen, bekend maakte.' (p. 28)

De handeling; opbouw volgens 'bedrijven'

Centraal in de handeling staat uiteraard het thema van de ondergang: wat zo gemoedelijk begint, met een onschuldig kinderfeestje op kerstmis, eindigt in een huiveringwekkende catastrofe: de familie Boslowits is er niet meer. Van dat ongedwongen begin naar dat navrante einde voltrekt de handeling zich in een aantal duidelijk van elkaar te onderscheiden fasen. Om te beginnen: tot de zinsnede 'Drie jaar voor de oorlog' op bladzijde 19 is er van 'oorlog' in het verhaal nog totaal geen sprake geweest. We maken slechts kennis met de verteller Simon en zijn ouders, met de vier leden van de familie Boslowits en met een aantal bijfiguren, maar het verhaal komt nog niet echt tot ontwikkeling. Wat we lezen, heeft betrekking op de groeiende vriendschap tussen Simons familie en de familie Boslowits, op de eigenaardigheden van de verschillende personages en op de plaats die de kleine Simon zich tracht te verwerven te midden van de volwassenen met hun onbegrijpelijke wereld. Met het noemen van 'de oorlog', van 'luchtbeschermingsoefeningen' en 'machinegeweerschutters' (p. 19) doet de dreiging als het ware schoorvoetend zijn intrede in het verhaal, ofschoon tot 'de jeugdigen' de ernst van dit alles nog allerminst doordringt: 'Ik was zeer voldaan over het schouwspel. Allen kregen thee met zoute, brosse koekjes,' zegt Simon op bladzijde 20 naar aanleiding van de waargenomen militaire oefeningen. Daarmee lijkt de klassieke 'expositio' in het verhaal zo ongeveer zijn beslag gekregen te hebben: de personages van het drama zijn bekend en de kern ervan, de hoofdhandeling, is min of meer gegeven. Tot die expositie kan natuurlijk ook de titel van het verhaal gerekend worden; zeker bij een publicatie in tijdschriftvorm wordt de titel als het ware meteen 'meegenomen' bij lezing van het verhaal.

Die titel vertelt de lezer ondubbelzinnig dat de familie Boslowits ten onder zal gaan.

Een half jaar na de genoemde legeroefeningen verhuist Simons familie naar een woning op tien minuten loopafstand van de familie Boslowits (p. 20). Vier bladzijden verder wordt de oorlog door tante Jaanne voor het eerst gerelateerd aan het lot van haar gezin: 'Als er oorlog komt, heb ik hem liever thuis', zegt ze ter verklaring van het feit dat ze Hansje heeft teruggehaald van de kostschool in Laren; daar ergens ligt misschien het 'motorisch moment' in het verhaal. Terwijl voor Simon en Joost en Eric Willink oorlog nog steeds synoniem is met sensatie en doorbreking van de dagelijkse sleur, doemt in huize Boslowits het schrikbeeld van de komende rampspoed op, zij het voorshands in zeer vage termen: 'Dat wil wat zeggen', zei de buurman, 'ik zeg dat betekent wat. Dat betekent heel wat meer dan wij weten.' (p. 25) en Simon zelf vertaalt zijn kinderlijke sensatiezucht in niet minder wazig taalgebruik: 'Dan is er in ieder geval wat op til,' zei ik' (p. 26).

Vanaf de aanvang van de oorlog op pagina 26 worden de verschrikkingen steeds concreter en komen ze steeds dichter bij het huis van de familie Boslowits. Aanvankeljik gaat het nog slechts om radioberichten over een verre buitenwereld: over de grensoverschrijding door de Duitse legers en over de capitulatie. De dag daarna echter 'reden de eerste Duitsers de stad binnen.' (p. 29) Tante Jaanne komt het verhaal vertellen van een tante in Berlijn: 'Vertrokken met onbekende bestemming' (p. 30) en op bladzijde 33 komt ze eindelijk op de proppen met het angstwekkende relaas van de Duitse soldaten, die tevergeefs waren gekomen om oom Hans mee te nemen. Nu volgen de berichten over nabije razzia's en over sterfgevallen in de buurt elkaar in sneltreinvaart op en zoveel is wel duidelijk: voor

de leden van het gezin Boslowits wordt de situatie uiterst penibel. De onzekerheid ten aanzien van hun toekomstige lot bereikt, in toneeltermen geformuleerd, een climax.

Het begin van de catastrofe

Op bladzijde 48 is het dan zover: Simon en zijn ouders krijgen het bericht van tante Jaannes en Hansjes deportatie. De daadwerkelijke ondergang van de familie Boslowits is begonnen. Op dezelfde bladzijde reeds komt een buurvrouw het leeghalen melden van ‘Het Apeldoornse Bos’ waar Otto Boslowits sedert enige weken verbleef. En zo voltrekt zich dan het begin van de catastrofe: drie van de vier leden van het gezin Boslowits zijn, om binnen dat understatement te blijven, ‘vertrokken met onbekende bestemming’ en alleen oom Hans blijft achter: voorlopig heeft zijn invaliditeit hem in feite gered.

Vanaf de zinsnede ‘Aan het begin van de

daarop volgende week' op pagina 49 verandert er iets in het verhaal, in de eerste plaats ten aanzien van het vertelperspectief: Simon, tot dan toe in het verhaal aanwezig als ik-figuur die de gebeurtenissen zonder uitzondering mee-beleeft, treedt vanaf dit moment namelijk alleen nog maar op als vertellende ik, die achteraf weergeeft wat hem ter ore is gekomen. Ter illustratie: een invoeging als 'zo is het mij verteld' op pagina 51 komt elders in het verhaal nergens voor en zou buiten het verband van dit laatste tekstfragment ondenkbaar zijn. Wanneer Simon in het voorgaande mededelingen weergeeft uit de tweede hand, dan begint zo'n passage namelijk altijd in de voltooid verleden tijd en altijd met vermelding van de informatiebron. Vergelijk bijvoorbeeld: 'Op een middag waren twee Duitsers in uniform met een auto gekomen. "Handen omhoog", had de ene gezegd' (p. 33). Simon doet hier verslag van wat hij op dat moment verneemt uit de mond van tante Jaanne. Het is duidelijk, dat hij in een dergelijke vertelsituatie als belevende ik-figuur direct bij de gebeurtenissen betrokken blijft. Met andere woorden: een vertellende ik, die tevens een belevende ik was, is vanaf de genoemde zinsnede op pagina 49 alleen nog maar een vertellende ik.

Een tweede verandering vanaf dit moment heeft rechtstreeks betrekking op de inhoud en bouwt voort op de hierboven aan de orde gestelde fasering. Het middelpunt van de laatste drie bladzijden is ontegenzeggelijk oom Hans, in de woorden van Burnier 'de enige die het misschien had kunnen redden.'[10.] Zo is het natuurlijk ook: hij is min of meer gedekt door een doktersverklaring, heeft geen geldgebrek en wordt door een paar liefdevolle mensen omringd. Die factoren verhinderen evenwel niet, dat hij een eind aan zijn leven maakt. Vanzelfsprekend is oom Hans tot het inzicht gekomen, dat verder leven voor hem geen zin meer heeft, nu hij - een invalide, hulpbehoevende, joodse man - zijn vrouw en zijn twee zoons moet missen, en dat terwijl de oorlog voorlopig onverminderd voortgaat. Typerend is reeds het stilzwijgen waarmee hij het lot van tante Jaanne en de kleine Hans aanhoort (p. 48), veelbetekenend mag wel zijn cynische reactie genoemd worden op het bericht van Otto's deportatie: 'Hij hoopt maar, dat hij direct doodgemaakt is.' (p. 49)

Kan men van tante Jaanne, van Hansje en van Otto zeggen dat het lot zich onafwendbaar aan hen voltrokken heeft, van oom Hans kan men stellen dat hij lot in eigen handen heeft genomen; het heeft voor hem niet langer zin de onoverwinnelijke krachten waarmee hij geconfronteerd wordt te weerstreven, die krachten zijn immers veel sterker dan hij in al zijn zwakte ooit zou kunnen zijn. Dit inzicht waartoe oom Hans gekomen is, doet ons natuurlijk denken aan de klassieke toneelheld, die, eenmaal losgekomen uit zijn verstarring, datgene onderneemt wat zijn innerlijk dan wel een stem van buitenaf hem ingeeft. Oom Hans, via deze interpretatie automatisch de tragische hoofdpersoon van het Boslowits-verhaal geworden, luistert aan het eind naar zijn innerlijke stem en trekt dan de conclusie, dat verder leven geen zin meer voor hem heeft: de beslissende wending - de peripetie - heeft in het drama een plaats gekregen, de catastrofe is compleet.

De handeling: personages en symbolen

In deze voorlaatste paragraaf wil ik nog enkele aspecten van *De ondergang* ter sprake brengen, die misschien niet altijd rechtstreeks verwijzen naar het dramatische karakter van het verhaal, maar die binnen het kader van deze beschouwing toch ook niet onbesproken kunnen blijven.

In de eerste plaats wil ik toelichten waarom mijns inziens juist oom Hans als de centrale figuur, de hoofdpersoon van het verhaal beschouwd moet worden. Het primaire argument daarvoor lijkt mij het simpele feit dat oom Hans als enige en als laatste van de familie overblijft en bovendien als enige tot een zelfstandige beslissing wordt gebracht inzake de ultieme keuze tussen leven en dood. Bovendien wekt, in verband met de hierboven genoemde 'eenheid van plaats', juist oom Hans de indruk degene te zijn naar wie af en aan gerend wordt: de immobiele, humeurige 'pater familias', nagenoeg het hele verhaal door in stilzwijgen gehuld, leeft in volstrekte afhankelijkheid van de boodschappers die hij in tante Jaanne en Simon gevonden heeft. Hij betaalt hen terug, lijkt het, met haast onopvallende gebaren: met kleine attenties aan het adres van het debiele zoontje (p. 13 en 15), met een sigaret (p. 31).

Als na bladzijde 48 tante Jaanne weggevoerd is en Simon uit het gezichtsveld verdwenen, wordt oom Hans op zijn onderduikadres bezocht door een tekenares, Ali; voor haar bezoek wordt ook deze Ali beloond. Oom Hans schenkt haar namelijk, tot ontsteltenis van de verpleegster, 'een atlas van de kaarten der wereld, die voor zeer uitgebreid en kostbaar gold' (p. 50), waarschijnlijk het enige waardevolle dat men nog uit zijn woning had weten mee te nemen. Deze handeling heeft volgens mij een meervoudige symboolfunctie: enerzijds is het een verhulde aankondiging van oom Hans' vrijwillige afscheid van de wereld, anderzijds is het een moment waarin een verbinding tot stand komt van de anekdote naar het universele: niet alleen het toekomstige lot van oom Hans, maar dat van het gehele jodendom lijkt in dit ene gebaar besloten te liggen. Des te sterker functioneert deze symboliek, doordat het verhaal even verderop, in de slotalinea, eveneens in een universeel, kosmisch perspectief geplaatst wordt.

Vrijwel gelijktijdig met de tragische afwikkeling in het verhaal voltrekt zich de persoonlijke aftakeling van oom Hans, die steeds zieker en hulpbehoevender wordt. Minder opvallend voltrekt zich ook aan tante Jaanne een dergelijk proces van verval: haar innerlijke nervositeit heeft een uiterlijke pendant in een steeds erger wordende gezichtsaandoening. Vormt zij met haar echtgenoot een tegenstelling wat betreft kenmerken als mobiliteit en praatzucht, in dit gebrek openbaart zich juist een overeenkomst. Ik citeer, de chronologie van het verhaal nauwkeurig volgend: 'Ze bedaarde iets, maar niettemin knipperde ze voortdurend met de ogen, een aandoening, die ik toen voor het eerst vaststelde.' (p. 21); 'Tante Jaanne zat, met een zwarte, fluwelen muts op, in de leunstoel te knipperen met de ogen.' (p. 27); 'Ze knipperde met de ogen en er gingen enkele lichte spiertrekkingen over haar gezicht.'(p. 34); 'Ze zag bleek en de huid van haar gezicht, gebarsten, was als gekalkt, hoewel ze geen poeder gebruikte.' (p. 37); 'Tante Jaannes gezicht maakte de indruk door koorts ontstoken te zijn.' (p. 41)

In tegenstelling tot oom Hans is tante Jaanne een open boek; al haar uitlatingen en handelingen onthullen een innerlijk, waarop woorden als nervositeit, zorgzaamheid en ongerustheid vanaf het begin van het verhaal toepasbaar zijn. Het feit dat ze het ondanks al haar bekommernis niet voor elkaar krijgt haar gezin bij elkaar te houden - in conflict met de supermachten is zo'n eenvoudige volksvrouw natuurlijk bij voorbaat kansloos - dat maakt ook haar tot een uiterst triest en tragisch personage.

Puberale arrogantie

De jonge Hans Boslowits is zo'n twee jaar ouder dan Simon, in de puberteitsperiode natuurlijk een aanzienlijk verschil; toch begrijpt hij pas veel later dan Simon wat hem en zijn familie boven het hoofd hangt. Als een van de oorzaken voor dat late inzicht kan ongetwijfeld genoemd worden het feit dat Hans, juist omdat hij deel uitmaakt van de meest kwetsbare en misleide groep van de samenleving, het minst op het nabije onheil verdacht zal zijn geweest. Dat hij de mensen in zijn omgeving tracht te imponeren met zijn puberale arrogantie en hen juist wil doen geloven dat hij bijzonder goed op de hoogte is van allerlei ontwikkelingen - 'wij hebben onze inlichtingen,' verzekert hij Simon tot tweemaal toe op bladzijde 33 - dat maakt hem eigenlijk alleen maar nog kwetsbaarder en aandoenlijker. Pas vanaf pagina 43, nadat hij letterlijk heeft moeten rennen voor zijn leven, lijkt het alsof hij woorden

tekort komt, hoe zelden hij tot dan toe ook om commentaar verlegen zat. Het waanwijze baasje dat Simons moeder nog met roekeloze stelligheid verzekerde dat de oorlog binnen een jaar afgelopen zou zijn - 'De kringen die mij inlichten, tante Jet, (..) zijn zeer goed, ik herhaal, zeer goed op de hoogte.' (p. 35) - doet er plotsklaps het zwijgen toe.

Eigenlijk was de jonge Hans vanaf het begin al een ietwat onsympathieke eenling en nooit een echte vriend, noch voor Simon, noch voor anderen; vanaf dit ogenblik echter neemt de afstand tussen hem en de rest van de wereld zorgwekkend toe door de kille ongenaakbaarheid waarin hij zichzelf lijkt te gaan verschuilen. Hij en zijn moeder worden door kennissen immers nog slechts bewegingloos, 'als beelden' (p. 48), achter het raam van hun huis aangetroffen en het enige en laatste commentaar waartoe de jonge Hans nog in staat is, luidt: 'Dacht je dat dat iets om het lijf heeft?' (p. 47) waarmee wij zijn ongeloof in het nut van een doktersattest voor zijn vader

onder woorden brengt. Dat attest is dankzij Simons inspanning na veel heen-en-weer gefiets in de wacht gesleept en diezelfde Simon reageert nu op het schampere cynisme van de jonge Boslowits zeer veelbetekend: 'Hij weet het, hij weet het,' zei ik bijna hardop.' Met die half gemompelde woorden brengt Simon - zijn achterstand in leeftijd ten spijt - zijn voorsprong in kennis op Hansje overduidelijk tot uitdrukking.

Simon zelf, de vertellende ik-figuur, is reeds gekarakteriseerd als de snelle 'boodschappenjongen'. Dat Simon bovendien mee-belevende ik-figuur is, betekent uiteraard, dat hij zijn rol in het drama ook mee-speelt. Hij is zelfs voortdurend, met uitzondering van de laatste scène, 'op het toneel'.

In haar Reve-monografie benadrukt Mia Meijer voortdurend Simons angsten en onzekerheden, voortkomend uit wat zij noemt 'de dreigende wereld der volwassenen.'[11.] Wat betreft het begin van het verhaal is dat ongetwijfeld waar, maar Meijer vergeet dat Simon aan het eind niet minder dan twaalf jaar ouder geworden is. De lezer mérkt dat ook: een zevenjarig kind mag aan het begin dan constateren hoe 'een verrukkelijke koorts van vriendschap' - namelijk met de gebroeders Willink - hem bevrijdt 'van elke vrees.' (p. 8), aan het slot is datzelfde kind wel degelijk een negentienjarige adolescent geworden die, net als zijn moeder, juist de angst en het leed van anderen tracht te verzachten: hij loopt en fietst zich uit de naad voor tante Jaanne en hij verdraait uit medeleven met haar de pedante woorden van Hansje aan de telefoon: 'je moet beslist niet ongerust zijn, zegt hij. (....) Met een dag is alles over, zegt hij.' (p. 36)

Nadat we de ongeveer volwassen geworden Simon op deze manier als helper en trooster hebben leren kennen, trekt hij zich in de laatste bladzijden van het verhaal als het ware beschaamd terug. Het effect van deze veranderde houding van Simon en van zijn 'lijfelijke' afwezigheid in het slotgedeelte is niet slechts dat het volle licht daardoor uiteindelijk op oom Hans valt, maar ook dat de lezer zich realiseert dat de aanvankelijke opvatting van de verteller - 'Echt in de oorlog, prachtig.' (p. 27) - als onjuist en zelfs volstrekt verwerpelijk moet worden beschouwd; de lezer begrijpt immers, dat het door een kind met leeftijdgenoten gedeelde naïeve optimisme over het uitbreken van een oorlog aan het eind heeft plaats moeten maken voor een helderder, gerijpter inzicht.

Dat is een aanleiding te meer, lijkt me, om het slotgedeelte van het verhaal met de term 'peripetie' te karakteriseren: het gaat daar immers niet meer alleen om het inzicht waartoe oom Hans gekomen is, maar ook om het inzicht waartoe de ouder geworden Simon, de verteller, gekomen is. En tenslotte: ook - en misschien wel vooral - om het inzicht waartoe die verteller ons, de lezers, gebracht heeft. Het thema van de novelle blijft naar mijn mening dan ook niet beperkt tot het gebeurde met de familie Boslowits en al die andere joodse families; welbeschouwd is *De ondergang*, naast al het overige, ook een verhaal over de verteller en zijn lezers, ook een verhaal over volwassen worden, dat wil zeggen: tot inzicht komen.

Weder en wind

Tot slot nog enige opmerkingen met betrekking tot wat ik de 'weerssymboliek' zou willen noemen. In zijn derde Albert Verweylezing wijst Reve op het belang van wat hijzelf de factor 'Weder En Wind' noemt: 'Die meteorologische omstandigheden zijn

natuurlijk slechts een deel van het decor, want dat is in hoofdzaak de functie van deze factor. (....) Causaal gezien veroorzaken deze elementen de handelining niet, maar mythisch gezien doen zij dat wel'[12.] . Vooral in *De avonden*, in *Werther Nieland* en in de *Vier wintervertellingen* toont Reve zich mijns inziens een meester in het toepassen van dergelijke weersinvloeden teneinde daarmee de reeds aanwezige atmosfeer van grauwheid en somberheid te intensiveren. Wat *De ondergang* betreft is het niet anders. Men zou het verhaal om te beginnen al haast eveneens een 'wintervertelling' kunnen noemen, want het grootste deel speelt zich af buiten de zomers: die worden bijna systematisch overgeslagen. Speciale aandacht echter vragen de momenten, waarop de weersgesteldheid wel heel direct aan de handeling gekoppeld lijkt, alsof er inderdaad van zoiets als een 'mythisch' verband sprake is.

Een voorbeeld: tijdens Simons eerste bezoek aan de familie Boslowits speelt de grammofoon, tot vermaak van Otto, 'het lied van de drie kleine kleutertjes.' Meteen daarna volgt

de mededeling: 'Buiten de ramen daalde een fijne motregen neer.' (p. 14) Juist het 'betekenisversterkende contrast'[13.] tussen de beoogde vrolijkheid en de realiteit van het sombere weer draagt op niet mis te verstane wijze bij aan de sfeer van miezerige namiddagtriestheid.

Op dezelfde bladzijde nog een sterker voorbeeld: op de terugweg na dat eerste bezoek vraagt Simon aan zijn moeder Otto's leeftijd: 'Iets ouder dan jij, muis', antwoordde ze. 'Denk er aan, dat je nooit bij oom Hans vraagt hoe oud Otto is.' De onmiddellijk daarop aansluitende zin luidt: 'Ik meende dat de regen ons opeens iets harder tegemoet waaide.' In dit voorbeeld is de realiteit: regen; maar dat die regen ineens heviger wordt na het antwoord van de moeder, dat gebeurt slechts in Simons verbeelding. Het vermoeden dat hij zich met zijn vraag kennelijk op gevaarlijk terrein heeft gewaagd, uit zich in de sensatie van een plots aanzwellende regenvlaag. Die regenvlaag functioneert dus in feite als een symbool voor het schokeffect dat het antwoord van de moeder bij Simon teweegbrengt.

Het duidelijkst valt die koppeling tussen weersgesteldheid en handeling echter waar te nemen op bladzijde 30. In het eerste oorlogsjaar komt Simon na een bioscoopbezoek thuis en vindt tante Jaanne en zijn moeder 'bij een peinzend theelicht.' Simon verduistert de ramen: 'Ik herinner me, dat een raam op een kier stond, toen ik de zwarte rollen neerliet.' Dan vertelt tante Jaanne het al eerder geciteerde bericht over de tante in Berlijn: 'Vertrokken met onbekende bestemming,' zo luidde het opschrift op de retour gezonden enveloppe. Onmiddellijk hierna lezen we: 'Op dat ogenblik viel een windstoot naar binnen, die het verduisteringspapier samen met een gordijntje enkele tellen oplichtte en een vel papier van de tafel joeg.' Over een typisch toneeleffect gesproken: in de terminologie van het drama is dit een schoolvoorbeeld van het zogenaamde 'simultaan aspect'; het verhaal van tante Jaanne en de plotselinge windvlaag, ook tussen die twee momenten wordt een 'symbolisch', een 'mythisch' verband gesuggereerd, waarbij het in eerste instantie slechts lijkt te gaan om het rechtstreekse 'visuele' effect. Het ene moment versterkt bij wijze van spreken het andere in zijn angstaanjagendheid, de geraffineerde uitwerking die bijvoorbeeld ook de op het cruciale moment aanzwellende muziek in een thriller kan hebben. Maar er is meer aan de hand: 'De wind', aldus Reve, 'is het Leven, én de Dood:...' en heeft hier inderdaad een betekenis gekregen 'die nog iets anders is dan die van de windnachine van de inspiciënt achter de coulissen.'[14.]

Hiervoor merkte ik al op, dat de in deze paragraaf aangehaalde kwesties niet altijd evenveel met de dramatische structuur van het verhaal van doen hebben. Toch wilde ik ze niet onbesproken laten, al was het alleen maar om te laten zien dat de voornaamste verhaalpersonages in elk geval genoeg belangwekkends hebben om, ondanks hun nietigheid, hun rol in de tragedie mee te spelen. Ook de 'mythische' werking van bijvoorbeeld de weerssymbolen doet *De ondergang* uitstijgen boven iets als een simpel, eenduidig relaas; die symboliek roept immers vragen op, maakt het verhaal boeiend en verleent het eens te meer zijn grandeur en zijn klassieke allure.

Slotbeschouwingen

Burnier vestigde, zoals we reeds zagen, er de aandacht op, dat de auteur de nadruk legt ‘op de sociale en emotionele verwantschap’ tussen de beide families in het verhaal ‘en op hun níet anders zijn.’ Niet anders dan elkaar inderdaad, maar ook níet anders dan ons, de lezers. Regelmatig is in het bovenstaande gesteld, dat de lotgevallen van deze joodse familie zich uitstrekken tot het gehele jodendom; aan het slot van mijn beschouwingen zou ik daarvan willen maken: tot de gehele mensheid. Deze wel zeer ver strekkende veralgemenisering wordt in de eerste plaats bereikt door Reve's reeds eerder genoemde en geroemde stilistische meesterschap. Alleen al de woordkeus, waarin de uiterste soberheid betracht is, zou een aparte studie waard zijn: hoe veelbetekenend bijvoorbeeld, dat het woord ‘joods’ nergens in het hele verhaal voorkomt. Bovendien, de familie Boslowits gaat niet naar een synagoge, er is nergens sprake van een sabbatviering of iets dergelijks en Simon leert het gezin notabene kennen op een kerstfeest. Noch de familie Boslowits, noch ook dokter Witvis of de familie Allegro zijn joden - in het verhaal wordt dat althans nergens met zoveel woorden vermeld. Integendeel, het lijkt zelfs alsof die joodse afkomst moedwillig wordt gecamoufleerd: zo leiden bijvoorbeeld de aanspreekvormen ‘oom’ voor Hans en ‘tante’

voor Jaanne de aandacht juist zeer nadrukkelijk van dat verschil in achtergrond af; Melkman attendeert in zijn kleine studie over het beeld van de jood in de naoorlogse Nederlandse literatuur op nog een ander veelzeggend detail in dit verband: 'wat en waarom', schrijft hij, 'verschilt Hans Boslowits met zijn nietjoodse voornaam vall de verteller met zijn joodse naam Simon'[15.]. Een zoveelste reden inderdaad om aan te nemen dat de schrijver er klaarblijkelijk alles aan gelegen was de familie Boslowits juist niet als joden te definiëren; hij liet zich, om nog maar eens met Burnier te spreken, 'door de hysterie der Duitsers niet dwingen ook in het onderscheid jood-ariër te gaan denken en schrijven'[16.] . De door deze perfecte camouflage opgeroepen vraag lijkt te zijn: zijn wij, verteller en lezers, - die zichzelf wellicht buitenstaanders waanden - eigenlijk niet eveneens leden van de familie Boslowits? Behoort welbeschouwd het hele mensdom uiteindelijk niet tot één grote familie? Reve's hoogsteigen poëticale regel 'Vergroting Door Verkleining', zoals toegepast in *De ondergang van de Familie Boslowits*, betekent, kortweg gezegd: het anekdotisch relaas van een enkele joodse familie laten uitgroeien tot een universeel verhaal van alle mensen en tijden.

Maar er is nog iets anders: in mijn beschouwing heb ik de stilistische kwaliteiten immers slechts terloops besproken en vooral Reve's 'keuze' voor een toneelmatige structuur willen benadrukken. Welnu, mijns inziens draagt juist ook die structuur, die grondvorm, bij aan de universele strekking van het Boslowits-verhaal. Voor de lezers wordt het verhaal daardoor immers een, in elk geval naar de vorm, vertrouwd en dus herkenbaar relaas. Men kan ook zeggen: niet alleen omdat de auteur het niet-anders-zijn van de familie Boslowits in zinsbouw en woordkeus benadrukt, maar ook omdat hij de traditie niet schuwt en zeer dicht bij de klassieke tragediedichter gaat staan, kan de identificatie, de vereenzelviging, des te gemakkelijker tot stand komen. En bijgevolg, door zich met de hoofdpersonen te identificeren, worden de lezers als het ware in staat gesteld met die hoofdpersonen mee te leven en mee te huiveren. Zoals vanouds de tragediedichter met zijn dwingende, klassieke toneelvorm het publiek een spiegel tracht voor te houden, zo laat in *De ondergang* de dramaturg-prozaschrijver zijn (lezers publiek in een universele spiegel kijken, waardoor het verhaal met recht een moderne *Elckerlyc* genoemd mag worden. Een verhaal dus, dat ons, de lezers, rechtstreeks áángaat.

Universeel

Aan het eind van *De ondergang* heeft de verteller, Simon, ons als het ware met oom Hans en dus met de voltrekking van de definitieve ondergang van de familie Boslowits alleen gelaten. Een drietal mensen trekt zich het lot van de overleden Hans Boslowits aan: in een eerbiedig, bijna gewijd post-mortem blijft de verpleegster, samen met de twee mannen die het lichaam van oom Hans in de gracht hebben laten zakken, wachten tot het ochtend wordt: 'Tot die tijd besprak men alle dingen: de afstanden der planeten, de vermoedelijke duur van de oorlog en het al dan niet bestaan van een god.' (p. 51) Let wel, men besprak álle dingen: het universele karakter van het verhaal krijgt hier definitief zijn beslag. Ineens immers strekt de ondergang van die ene joodse familie zich uit tot de sterren, tot alles wat wij zien, maar niet doorgronden en plotseling wordt niet alleen over het lot van de familie Boslowits, maar ook over dat het hele jodendom en zelfs over dat van de hele mensheid een oneindige gloed geworpen. Door met een dergelijk minimum aan woorden naar kosmos en

eeuwigheid te reiken, krijgt de auteur het op magistrale wijze voor elkaar, dat de lezer gaat inzien, dat hij in het lot van de familie Boslowits en hun geestverwanten deelt; het tragische, tot kunst gesublimeerd, keert hier als het ware weer terug naar zijn oorsprong: het leven, dus ook óns leven. In de voorlaatste zin wordt desondanks nog even verpoosd bij het aardse en het alledaagse: ‘Ook namen beide mannen kennis van de mededeling van de verpleegster, die wist te vertellen, dat het geld van oom Hans zeker nog tot een jaar onderhoud had kunnen strekken.’ Om tenslotte te stuiten op de slotzin waarmee de lezers - die de vertrouwdheid van een ‘lijfelijk’ aanwezige Simon al enige bladzijden lang moesten missen - nu definitief in eenzaamheid worden achtergelaten: ‘Dat is de reden niet geweest', zei ze.’

Wat die reden dan wel geweest is, dat weten die lezers inmiddels natuurlijk maar al te goed en ze mogen het dan ook zelf invullen. De verteller doet er verder het zwijgen toe, de lezer wordt gemobiliseerd en krijgt hier de ruimte om al die

gevoelens die hij lezenderwijs heeft ondergaan voor zichzelf te verwerken en tot een innerlijke loutering te verheffen.

Ik kan me niet aan de indruk onttrekken, dat de sublieme slotalinea van het Boslowits-verhaal, naast alles wat er al over gezegd is, tegelijk ook zoveel vertroosting biedt, dat een verzoening met het leven - een katharsis - daardoor des te gemakkelijker tot stand kan komen. Ook dit besef dringt zich tenslotte immers aan ons op: dat, gemeten aan het mysterie van de eeuwigheid, het onherroepelijke levenseinde, de dood, kan worden verwelkomd als de weldadige bevrijding uit een uitzichtloos bestaan.

* Jaap Breunesse ben ik bijzonder erkentelijk voor zijn waardevolle suggesties en zijn commentaar op een eerdere versie van dit artikel.[4]

Tienduizend gulden voor monument Apeldoornse bos

AMSTERDAM (ANP) – Het college van B en W van de hoofdstad geeft 10 000 gulden voor een monument in het Prinsenpark in Apeldoorn ter nagedachtenis van 1200 patienten en 50 personeelsleden van het 'Centraal Israelitisch Krankzinnigengesticht - Het Apeldoornsche Bosch'.

De voornamelijk Amsterdamse slachtoffers werden in de vroege ochtenduren van 22 januari 1943 op transport gesteld naar het concentratiekamp Auschwitz/Birkenau en zijn vermoedelijk al in de treinwagons vermoord, aldus W. Nauta, woordvoerster van het comite „Momument Het Apeldoornsche Bosch''

Bericht uit Trouw, 31-8-1989

Eindnoten:

1. Jos Paardekooper, ‘Over de uitgaven van “De ondergang van de familie Boslowits” en 'Werther Nieland’. In: *Reve Jaarboek* 1. Utrecht 1983, p. 112.
2. Kees Fens, ‘Kamertoneel in de winter’. In: Kees Fens, *De eigenzinnigheid van de literatuur.* Opstellen en kritieken. Amsterdam 1964, p. 179.
3. Verwijzingen en citaten uit de achttiende druk: Gerard Reve, *De ondergang van de Familie Boslowits. Werther Nieland.* Amsterdam 1986. Opmerking terzijde: vanaf de zestiende druk (1984) zijn beide verhalen, na jaren van schandelijke verwaarlozing, door uitgeverij Van Oorschot eindelijk weer op correcte wijze uitgegeven.
5. Het valt niet aan te nemen, dat de pakweg 22-jarige auteur zich verdiept zal hebben in de *Poetica* van Aristoteles; zijn kennis van het klassieke drama zal ongetwijfeld berust hebben op informatie

uit schoolboeken en op de - zeer waarschijnlijk vele - lessen die zijn leraar Nederlands op het Vossiusgymnasium, D.A.M. Binnendijk, aan dit onderwerp besteed had. In dit artikel wordt het Boslowits-verhaal dan ook niet ‘getoetst’ aan de beschouwingen van Aristoteles, maar veeleer aan de daarvan afgeleide wijsheden in schoolboeken, waaronder bijvoorbeeld het voor de oorlog zeer populaire *Woordkunst* van M.A.P.C. Poelhekke.

6. De lezingen zijn gebundeld in: Gerard Reve, *Zelf schrijver worden*. Leiden 1986.
7. Andreas Burnier, ‘De afwezigheid van gestorvenen’. In: *Tussen chaos en orde*. Essays over het werk van Gerard Reve. Samengesteld door Sjaak Hubregtse. Amsterdam 1983 (tweede vermeerderde druk), p. 21.
8. *Tussen chaos en orde*, p. 21.
9. *Tussen chaos en orde*, p. 20.
10. *Tussen chaos en orde*, p. 23.
11. Mia Meijer, *Gerard Reve*. Brugge/Nijmegen 1978 (‘Grote ontmoetingen’), p. 29.
12. *Zelfschrijver worden*, p. 58.
13. *Zelf schrijver worden*, p. 59.
14. *Zelfschrijver worden*, p. 58-59.
15. J. Melkman, *Geliefde vijand*. Het beeld van de Jood in de naoorlogse Nederlandse literatuur. Amsterdam 1964, p. 30.
16. *Tussen chaos en orde*, p. 20.
4. J. Presser, *Ondergang*. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 19940-1945. 's-Gravenhage 1965. Deel I, p. 3.

Marc Kregting

De wereld is een groot gekkenhuis
Over De laatste jaren van mijn grootvader

In zijn herinnering wijdt J. de Kadt onder het kopje ‘Een Tribune-redacteur’ enige woorden aan zijn toenmalige kameraad Gerard Vanter.[1] Hij gaat hierin niet voorbij aan Vanters gezin. Zo schrijft hij: ‘(...) ook de “Grootvader”, die precies was zoals hij uit de novelle “De dood van mijn grootvader” tot ons komt en die ik ook zonder die novelle altijd voor me zou zien, in al zijn zonderlinge hoedanigheden (...).’

Zoals bekend is Gerard Vanter het pseudoniem van G.J.M. van het Reve (1892-1975), de vader van Gerard Kornelis. De laatste schreef op waarschijnlijk nog 22-jarige leeftijd een verhaal naar aanleiding van de aftakeling en de dood van de voornoemde grootvader van moederskant, Doornbusch geheten. De juiste titel - er is geen enkele aanleiding om deze te verzwijgen - is *De laatste jaren van mijn grootvader* (in het vervolg *LJ*).

Dit verhaal wordt gerekend tot de Eerste Periode (1946-1956) van Reve's schrijverschap[2]. Een periode die in *Op weg naar het einde* door Reve zelf als ‘Grijs’ is aangeduid (uitgave 1966, p. 59). Die grijsheid moeten we vooral verbinden met een grauwe, beklemmend- Hollandse sfeer die de lezer van met name *De Avonden* de adem beneemt.

Meermalen zijn de afzonderlijke werken uit dit tijdvak uitbundig geprezen. Het is niet aan mij dit met behulp van talloze citaten te bewijzen. Boeken die het predicaat ‘klassiek’ opgespeld hebben gekregen, doen dit liever uit zichzelf, door gelezen en herlezen te worden. Ik vind het van groot belang dat, juist waar het om zo'n invloedrijke periode gaat, de betreffende publicaties, van *De ondergang van de familie Boslowits* tot en met *The acrobat and other stories (Vier wintervertellingen)*, uitputtend bestudeerd worden. Dat *LJ*, de minst bekende en bewierookte bijdrage, terecht hiervan deel uitmaakt, hoop ik in dit artikel duidelijk te maken. En misschien dat daarmee de waardering, die het verhaal mijns inziens zeker verdient, ruim veertig jaar na dato als nog haar beslag kan krijgen.

Drukgeschiedenis en reacties

Onder de naam Simon van het Reve werd *LJ* voor het eerst gepubliceerd in *De Nieuwe Stem* (jrg.2, afl.1, p. 18-28). We schrijven januari 1947; Van het Reve is een maand tevoren 23 jaar geworden. Reacties blijven achterwege.[3] Samen met *De ondergang van de familie Boslowits* (1946), *De Avonden* (1947) en *Werther Nieland* (1949) beleeft *LJ* zijn eerste druk in boekvorm in het *Verzameld Werk* uit 1956 (p. 3-17). De titel suggereert de afsluiting van een periode. Uit deze tijd stammen gekruide verhalen rond uitgever Van Oorschot die het waarschijnlijk aan zijn aangeboren onverzettelijkheid te danken heeft, dat hij ook deze partij boeken aan te laat achter de toonbank wegduikende handelaren heeft weten te slijten. In *Na de oorlog* (Amsterdam 1986) melt de Leidse hoogleraar Anbeek dat het negen jaar heeft geduurd eer de oplage van 3000 exemplaren was uitverkocht. (Overigens rept ook hij in dat verband van *De* dood *van mijn grootvader* (p. 131)).

Over de slordigheid waarmee de uitgave is verzorgd is reeds geschreven.[4] Ik vermeld slechts de vernieuwde spelling (bijvoorbeeld ‘ogenblik’ in plaats van ‘oogenblik’) en het feit dat de ouderwetse verbuigingen van het lidwoord zijn komen te vervallen. Een opvallender verandering is dat de voornaam van de auteur sinds

febtuari 1948 is gewijzigd in Gerard Kornelis. Aan Hermans vertrouwt Reve toe van 'dat idiote halfpseudoniem Simon (waar ik meer last dan gemak van heb)' af te zijn (*Schoon schip 1945-1984*. Amsterdam 1984, p. 312).

Onveranderlijk is het gebrek aan reactie. Het gevoel van 'landerigheid' dat men in navolging van Knuvelders *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde* (1953) op Reve's werk van toepassing vindt, overheerst.

Het duurt tot 1979 voordat ij weer herdrukt wordt. *Een eisen huis* heet de bundel waarin *LJ* onderdak vindt (p. 11-25). De schrijver heet inmiddels Gerard Reve.[6.] Waarschijnlijk in verband met diens voorkeur voor een zo

fonetisch en consequent mogelijke spelling (*Brieven aan Simon* C. Utrecht 1982, p. 54) zijn de verbogen lidwoorden weer in ere hersteld. Het verschijnen van het boek, dat toch een leemte in de Reveverzameling opvult, kan de critici niet tot een hoerastemming verleiden. Over *LJ* laat men zich in algemene bewoordingen uit: 'laconiek-mistroostige toon' (Hoenjet in de Volkskrant 2-6-1979) of 'prachtig van soberheid' (Van Deel in Trouw 26-5- 1979). De kentering in de waardering die zich vanaf *Lieve jongens* (1973) begon af te tekenen en goed beschouwd nog altijd voortduurt, kan door *LJ* niet tegengehouden worden.

In beschouwingen over het oeuvre van Reve blijft LJ als het vijfde wiel aan de wagen fungeren. Slechts Gregoor is enthousiast: '(..) een kostelijk verhaal, waarvan ik nooit heb begrepen waarom het als "niet belangrijk" werd bekritiseerd.'[7.]

Reve zelf, tenslotte, verwoordde het aldus: 'aanvaardbaar en leesbaar, maar meer ook niet' (Gerard Reve: *In gesprek*. Baarn 1983, p. 104).

Tussen chaos en orde

Zo heet het boek waarin Sjaak Hubregtse een aantal vaak belangwekkende artikelen over Reve heeft samengebracht. In de inleiding legt hij onder andere uit met welke bedoeling hij voor de bovenstaande titel heeft gekozen. Hij komt tot de volgende constatering: '(...) *chaos* is de werkoorzaak, en *orde* de doeloorzaak, en het is ongeoorloofd een van beide oorzaken los te koppelen van de intermediaire handeling *schrijven'* (p. 16).

Over de handeling van het schrijven, die in feite in het middelpunt (als onderwerp) van het oeuvre staat, verschafte Reve in 1958 enige helderheid. Dit gebeurde in het gefingeerde 'Gesprek met Gerard Reve door R.J. Gorré Mooses', dat voorafgaat aan *Tien vrolijke verhalen* (1983[14.], p. 5-22). We kunnen daar lezen dat het schrijven, het bedwingen van de chaos, niet met de minste inspanning gepaard gaat. Op de volgende manier wordt het vergemakkelijkt: 'Ik ontwerp het schema voor de bouw - altijd in drie delen (...)' (p. 10).

Weliswaar is de auteur later op deze werkwijze teruggekomen[8.], toch valt er voor wat betreft de behandeling van *LJ* iets voor te zeggen. Daarin maakt de verteller gewag van 'de vroegste tijden' (p. 11) en 'de laatste jaren' (p. 14) - de paginering verwijst naar de versie in *Een eigen huis*. Dit zijn samenvattende termen (orde) die hele periodes (chaos) moeten weergeven. Respectievelijk de tijd dat de grootvader nog gezond is en die waarin hij aftakelt. Dat de derde, daaruit noodzakelijk voortkomende periode (die van de dood) niet meer als zodanig benoemd wordt, is te begrijpen.

Het samenstel van gebeurtenissen uit grootvaders laatste levensjaren roept zijn aftakeling en dood op. Op de schouders van de verteller rust de niet geringe taak hiervan gedetailleerd verslag te doen en zichzelf, bijna als een chroniqueur, 'weg te schrijven'. De afwezigheid maakt hem des te nadrukkelijker aanwezig.

De vroegste tijden

Het verhaal zet in op het moment dat grootvader, wegens het overlijden van zijn vrouw, bij het gezin van de (niet bij naam genoemde) ik-figuur intrekt.[9.] Zijn komst

en de geboorte van de ik-figuur noopt de familie tot een verhuiziig naar 'een Oostelijke buitenwijk' (p. 11).[10.]

Dan volgt een belangrijke zin: 'Mijn herinneringen vinden hier hun begin, maar veel van wat ik me denk te herinneren is mij in werkelijkheid verteld.' (p. 11) Belangrijk, omdat we enerzijds kunnen concluderen dat de verhaalgebeurtenissen vanuit een 'terugblik' gepresenteerd worden en het anderszijds herinneringen uit de tweede hand (kunnen) zijn. Er is dus sprake van een (niet geheel betrouwbare) oudere *ik-verteller*, die vooraf een zekere *ordening* heeft betracht, waarin de personages (waaronder hijzelf al I jongere knaap, als *ik-figuur*) een rol spelen.[11.]

Een voorbeeld van deze vertelwijze uit het begin van *LJ*. De nog zeer jeugdige ik-figuur, die amper kan lopen, wil telkens van huis in de tuin en vice versa. Hij maakt dit kenbaar door het roepen van de woorden 'tuin, tuin' en 'huis, huis.' Over deze toch niet zo opzienbarende manier van communiceren lezen we nu: '(...) mijn moeder raakt daarover nooit uitgepraat.' (p. 11)

Allereerst stellen we vast dat het waarschijnlijk geen primaire herinnering van de ik-figuur betreft, maar een herinnering van diens moeder. Slechts haar veelvuldig refereren daaraan heeft haar herinnering ook tot de zijne gemaakt. Bovendien valt het zinnetje op door de werkwoordstijd. Het verhaal staat door de structuur van de terugblik in de onvoltooid

verleden tijd. Het gebruik van de onvoltooid tegenwoordige tijd geeft het zinnetje een ironische toon; de oorzaak hiervan is gelegen in de afstand tussen ik-verteller en verhaalgebeuren. Het enthousiasme van de moeder wordt afdoende gerelativeerd.

Voor het huis in de Ploegstraat. Achter Gerard zijn grootvader van moederszijde, Kornelis Doornbusch,
foto: archief Gerard Reve

De vroegste tijden kenmerken zich in het geval van de grootvader door een betrekkelijk normaal gedrag. Ik schrijf betrekkelijk, aangezien de oude er toch al wat curieuze gewoontes op nahoudt. Zo raapt hij allerhande voorwerpen van de straat op[12.] en prikt elastiekjes aan zijn wandelstok. Hij verricht deze handelingen 'met grote nauwgezetheid' (p. 12). Die eigenschap heeft hij met de ik-verteller gemeen.

Voor het communisme is in dit verhaal geen grote rol weggelegd. De lijn van een vlieger, waarop 'het sikkel-en-hamer-embleem' (p. 13 is aangebracht breekt en het trotse symbool voor de 'revolutionaire gezindheid' (p. 13) stort nog voorbij Duivendrecht neer. Dit is het gevolg van een wraakactie van de ik-figuur op zijn oudere broer, die zich oorspronkelijk in het bezit van de vlieger mocht verheugen. Zoals vaker in het oeuvre van Reve is de verstandhouding tussen de twee broers niet optimaal te noemen.[13.] Blijft de broer onverschillig onder het verlies van zijn ideologisch speeltuig, de wanhoop van de ik-figuur kent geen grenzen:

> Steeds, wanneer over de verloren vlieger werd gesproken voelde ik de tranen opwellen. Nooit heb ik iemand de waarheid toevertrouwd, *maar nu zoveel jaren zijn voorbijgegaan* (cursivering van mij, MK: een bewijs voor mijn beweringen omtrent de wijze van vertellen), durf ik eindelijk wel bekennen, dat ik het ben geweest. Het touw brak niet, ik heb het opzettelijk, in alle slechtheid stukgetrokken. (p. 13)

Deze verklaring vertoont een opvallende overeenkomst met de pseudo-autobiografische 'bekentenisliteratuur' van de jaren zeventig die Reve, wellicht in het nauw gedrongen door de niet aflatende publiciteit rondom zijn schrijverschap, zijn naar méér verlangende publiek meende te moeten voorschotelen.[14.]

Tamelijk recent, in *Zelf schrijver worden* (1986), heeft hij uiteengezet dat het bezitten van zowel positieve als negatieve eigenschappen de hoofdpersoon levensechter doet overkomen (p. 49-56). ‘Sterkte door Zwakte’ noemde hij deze factor. Een op zich begrijpelijke en zinvolle overweging. Op het moment echter dat die zwakte tevens als zodanig benoemd wordt, overschaduwt de nadrukkelijkheid het beoogde effect.

Gelukkig wordt deze particuliere mythe in *LJ* in de kiem gesmoord, zodat ‘het begin van de aftakeling’ (p. 14), die van de grootvader wel te verstaan, haar aanvang kan nemen.

De laatste jaren

Zetten de vroegste tijden in met een verhuizing, de laatste jaren voltrekken zich opnieuw in een andere woning.[15.] Een verandering in de ruimte veroorzaakt een verandering in grootvaders gesteldheid, zo lijkt het. Ik beweer niet dat het zo is, ik constateer slechts de *suggestie* van een dergelijk verband. Net zoals Elmers handeling van het verbrijzelen met een hamer van enige takken op een paaltje vergezeld gaat van de mededeling: ‘Het bleef donker weer.’ (*Werther Nieland*, p. 55)

‘Hier ligt het einde van de vroegste tijden, het begin van de aftakeling: de laatste jaren.’ (p. 14) Blijkens de titel van het verhaal en de toegemeten ruimte (negen van de vijftien pagina's) is het de aftakeling die centraal staat. Zij wordt, zoals we nog zullen zien, zelfs in stadia (orde!) onderscheiden.

Vooralsnog beperken we ons tot de verhouding grootvader-buitenwereld. Al in het begin van *LJ* wordt er gewag gemaakt van ‘grootvader's (sic) voorschoot (...) door welke dracht hij algemeen voor schoenmaker werd aangezien.’ (p. 12) Twijfel rijst omtrent het ware beroep dat is uitgeoefend; schoenmaker lijkt het in ieder geval niet geweest te zijn. Evenzeer vergissen bezoekers zich in de innerlijke kwaliteiten van ‘den vijfentachtigjarigen oude’ (p. 14). Men houdt hem voor schrander, niet wetende ‘dat hij er ongeveer tien uiteenzettingen op nahield, die ongewijzigd dagelijks werden opgelepeld.’ (p. 15) Ik citeer de belangrijkste:

> De stelling, dat de wereld een groot gekkenhuis was, vormde het hoofdbestanddeel van zijn betoog, dat voor een keer oorspronkelijk mocht lijken, maar op den duur weinig nieuw uitzicht bood. (p. 15)

Om drie redenen heb ik dit citaat gegeven. De eerste is tevens de meest persoonlijke: ik vind het de mooiste zin uit *LJ* in Reve's oeuvre slechts vergelijkbaar met de in *De ondergang van de familie Boslowits* gedane beweringen over de broers Willink:

> (...) kinderen van een geleerd echtpaar, dat hen met kaalgeknipte hoofden liet lopen omdat ze van mening waren dat het uiterlijk van de mens niet wezenlijk is, de reinheid op deze wijze gemakkelijk te handhaven bleef en geen bruikbare tijd aan kammen behoefde te worden besteed. Het

knippen verrichte hun moeder maandelijks met een tondeuse, een belangrijke geldelijke besparing. (p. 7-8).

Een kwestie van woordgebruik - ik heb het weer over *LJ* - is het laatste bijzinnetje. Het betreft een *understatement*, een term die Reve in de vierde, vrije Zuil Van Het Proza vertaald heeft in ‘Schijnbare Verzwakking’: ‘Het kenmerkende bij dit woordgebruik is dat de schrijver zich inhoudt en daardoor zich in het geheel niet inhoudt.’ (*Zelf schrijver worden*, p. 66)

Even paradoxaal is mijn belangrijkste gevolgtrekking uit het citaat. Hoe ‘gewoon’ de grootvader omringende wereld ook moge zijn, voor hem is zij een groot gekkenhuis. Ik betitel dit verschijnsel als een *subjectieve waarheid*, die het verhaal, naast ironische, ook navrante trekken geeft.

De voorsprong die de ik-verteller op de verhaalfiguren heeft, is even groot en ‘waarachtig’ als die van de grootvader op zijn eigen omgeving. Zo snijdt het mes aan twee kanten en is het nog maar de vraag of *LJ* zo ironisch is als algemeen wordt aangenomen. Grootvader zegt van zichzelf dat hij ‘langzaam maar zeker achteruit’ (p. 15) gaat, een waarheid als een koe. De moeder bedrijft echter psychologie van de koude grond door die woorden uit te leggen als: ‘Hij wil graag dood.’ (p. 15) Eerder lijkt ze haar eigen, pijnlijke gevoelens omtrent

wat onherroepelijk komen gaat, bloot te leggen.

De relatie moeder-grootvader komt in het geheel van anecdotes herhaaldelijk naar voren, meer dan dat bij de ik-figuur het geval is. Opvallend is de heilige eerbied die de vrouw voor haar vader koestert. Ze legt hem geen strobreed in de weg. Toch zal ze het op zijn minst bezwaarlijk vinden dat de oude 'in een van zweet doordrenkte jas en de overige vodderige kleren' (p. 14) rondloopt. 'Hij wil het toch zo' (p. 14), bezweert ze zichzelf en de (mogelijk argwanende) buitenwacht. Alles liever dan hem terecht te wijzen.

Geen wonder dat ze hard begint te roepen, als de ik-figuur (op de leeftijd van de ik-verteller) na grootvaders dood diens gewoonte nabootst om zonder de schoenen op te tillen door het huis te schuiven (p. 16). Behalve dat ze op deze pesterige wijze aan de overledene wordt herinnerd, uit ze haar ongenoegen ook, dunkt me, omdat het een buitengewoon irritante habitus betreft, die ze willens en wetens gedurende twintig jaren (p. 15) heeft gedoogd.

Vager tijdsbesef

'Twee jaar voor de oorlog verhuisden we naar de woningen in de stad waar wij thans nog verblijven.' (p. 16)[16.] Een verwijzing naar het actuele moment van schrijven. Bovendien wordt het relaas voor het eerst in de tijd, in de geschiedenis geplaatst. Tijdsaanduiding veronderstelt ruimte en materie, heeft Reve beweerd. Zij biedt de lezer houvast (*Zelfs chrijver worden*, p. 31-33).

Lieten de vroegste tijden zich nog in een diffuus tijdsverloop beschrijven, na een sprongetje in de tijd worden de laatste jaren steeds nauwkeuriger gesitueerd. De leeftijd van de grootvader wordt geïntroduceerd (p. 14,16), die van de ik-figuur geïmpliceerd (p. 14). Naarmate de aftakeling heviger vormen aanneemt wordt het tijdsbesef allengs vager, geheel volgens het proces van dementie.

Een nieuwe ruimte, verder verval. Grootvader begint fysiek problemen te ondervinden, die hij niet wenst te erkennen. Toch moet de ik-figuur hem bij het tuinieren te hulp komen. Zijn geestelijke 'ontwikkeling' loopt hieraan parallel. Het uitbreken van de oorlog met het bombardement op het nabij gelegen Schiphol kan hem niet verontrusten: '(...) grootvader kon de toestand niet geheel meer volgen.' (p. 17) 'Niet geheel': een dergelijke formulering mag een understatement genoemd worden.

Grootvader krijgt trekken van een kind. Angst kent hij niet, omdat hij er geen besef (meer van heeft. Het luchtalarm, dat de familie in de gang doet beven (p. 17), weerhoudt hem niet van het dagelijks bezoek aan zijn tuin. Het klinkt hem als een kinderlijk nagespeelde claxon in de oren: 'toet-toet-toet' (p. 17). En de vliegtuigen vliegen, naar zijn mening, te hoog om hem kwaad te doen (p. 17). Inderdaad, een subjectieve waarheid: hém bezorgt het losbrekende geweld immers geen last.

Wie wel last heeft van de hem omringende realiteit is de ik-figuur. Hij moet de slaapkamer delen met zijn opa, die de nachtrust verstoort door telkens bij een opkomende verkoudheid smakkend op stroopballetjes te zuigen. De lezer wordt om begrip gevraagd: 'Men moet in mijn toestand verkeerd hebben om te beseffen wat dit betekende.' (p. 17-18) Begrip voor de snode plannen die hij smeedt om de oude man te vermoorden. Wie enigszins thuis is in vooral het beginwerk van Reve begrijpt dat het bij een fantasie blijft (p. 18). Beekman en Meijer menen op grond van dit voorbeeld van 'bezwering van de werkelijkheid' te kunnen spreken (in *Gerard (Kornelis van het) Reve*, Brugge 1973, p. 26-27). Ik bestrijd deze opvatting. Als in

het geval met de broer is de afstand tot de verhaalgebeurtenissen te groot, de ironie te nadrukkelijk om zulke grote woorden op het verhaal te kunnen plakken. Ze lossen erin op.

De eigenzinnige wijze waarop de grootvader met de realiteit omgaat, stelt zijn directe omgeving voor problemen. De ik-verteller schept aldus orde: ‘De aftakeling had uit alle kracht ingezet en zijn gedrag werd moeilijker.’ (p. 18) Deze bewering wordt met een aantal voorbeelden gestaafd. Ik behandel er een van. Op een zekere dag krijgt de familie te horen dat grootvader op straat zit te bedelen. De ik-figuur wordt erop uitgestuurd om dit bericht op waarheid te controleren. Voor het eerst lezen we een rechtstreekse weergave van zijn gevoel: ‘overdekt van schaamte’ (p. 19) holt hij weg als hij de juistheid van de tijding vaststelt. Het dubbele in de situatie is het gebaar dat de grootvader bij het bedelen maakt: ‘(.) met zijn wijsvinger tegen de slapen tikkend.’ (p. 19) Aan de wereld denkt hij duidelijk te makene dat hij gek is, om zodoende de mensen te bewegen hem geld te geven. In werkelijkheid betekent het gebaar

dat hij zeer slim is. Zodat zijn verdediging tegenover zijn dochter, 'Ik word nog rijk' (p. 19), zo vreemd niet is. De 'begripsverduistering' (p. 19) die de verteller hem in de schoenen schuift, lijkt de grootvader geen windeieren te leggen. Een vergissing van een decimeter in zijn voordeel.

Verregaand kinds

Het is geen haalbare kaart grootvader nog langer thuis te houden. Hij moet in een rusthuis geplaatst (p. 19). Tekenend voor de haat-liefdeverhouding die ik in verband met de moeder reeds schetste, is dat een vriendin, een relatieve buitenstaander, deze beslissing aan het slachtoffer moet mededelen. Ook de ik-figuur speelt er geen rol in; hij luistert 'vol ontzetting' (p. 19) toe. De moeder tracht op haar beurt haar schuldgevoelens met loze argumenten te verzachten. Zo beweert ze over het echtpaar dat de inrichting drijft: 'Het zijn ook Groningers (...) en ze eten dikwijls stamppot.' (p. 20) Dit is ironie met een bittere nasmaak: de verhaalfiguren *verzwijgen* de ware stand van zaken, voor zichzelf en voor elkaar. De ik-figuur heeft zo zijn twijfels bij het welslagen van de onderneming. De ik-verteller ondersteunt dite even met nauwelijks verholen cynisme: '(...) al die vervallen menselijke lichamen, die men ouden van dagen noemt.' (p. 20)

Daarachter houdt het onvermogen schuil de aftakeling van de grootvader tegen te gaan. Diens verzorging laat te wensen over. Dit blijkt uit een incident, dat de opgekropte woede van de moeder en de ik-figuur (de vader en de broer lijken van het toneel verdwenen te zijn[17.]) doet losbarsten. 'Toen voelden we opeens onze grieven in al hun bitterheid.' (p. 21) Die brengen de moeder en de ik-figuur gezamenlijk te berde. Even staat de ik-figuur niet aan de rand, maar midden in de verhaalgebeurtenissen. 'Het was de waarheid' (p. 21), voegt hij er, voor zijn doen ongekend openhartig, aan toe. Dit neemt niet weg dat grootvader 'verregaand kinds' (p. 21) is, zoals een ambtenaar waarneemt. De ik-verteller vindt deze constatering, die op waarheid berust, onbeschoft (p. 21). Dit is opvallend, aangezien hij zelf in het verhaal zonder enige terughoudendheid dergelijke stadia voortdurend heeft onderscheiden. De vinnigheid jegens de ambtenaar die de moeder tentoonspreidt kan hij zich indenken: '(...) ik kan mij precies voorstellen hoe ze daar gestaan heeft (...)' (p. 21). Uit deze zinsnede maak ik op dat de ik-verteller zijn informatie uit de tweede hand heeft betrokken.[18.]

De laatste verjaardag

De allerlaatste verhuizing is een feit: grootvader wordt naar een menslievender inrichting overgebracht. Aldaar beleeft hij zijn laatste verjaardag, ter gelegenheid waarvan hij een horloge en een zaklantaarn cadeau krijgt (p. 21). De ik-figuur heeft hierbij zijn oude stelling van gelatenheid weer ingenomen; hij grijpt niet in. Ook niet als hij de werkelijke reden van het telkens leegbranden van de lantaarn doorziet. Er volgen slechts de zeer betekenisvolle woorden: '(...) maar ik zweeg.' (p. 21) Cynisme is het parool; de beschrijving van grootvaders medebewoners getuigt ervan. De constatering van Kousbroek (zie *Kort revier*, noot 3, p. 46) dat er in Reve's werk geen normaal mens voorkomt - waarvan de auteur later dankbaar gebruik heeft gemaakt - lijkt in *LJ* vele malen bevestigd te worden. Naast grootvader (die

behoort tot de *hors categorie*, zou ik willen zeggen) de dikke Duitse tandarts (p. 18), de aangeschoten man (p. 20) en de diverse ouden van dagen (p. 22-23): allemaal figuren 'van betekenis' (p. 22), zoals de verteller smalend concludeert. Neem de oude dame die gebukt gaat onder de veronderstelling dat wijlen haar man bij een val met dodelijke afloop mogelijk zijn arm gebroken heeft. Met een knipoog naar de Dag des Oordeels meent de ik-figuur: '(...) onzekerheid daarover kwelde haar tot de jongste dag.' (p. 22) In uitlatingen van dezelfde dame als 'ik had hem zo lief' of 'ik was toen al gebroken' (p. 22) proeven we iets van de latere Reve. Niet voor niets bestempelde hij in *Zelf schrijver worden* het cliché als een 'Godsgeschenk' (p. 76).

Grootvader is in de laatste fase van zijn leven aangeland. De reis die gepaard gaat met een bezoek aan een café brengt ernstige moeilijkheden aan het licht. Een nieuw stadium doet zijn intrede: '(...) vermindering van het gezichtsvermogen.' (p. 23) Zondag is het dan. Bewust wordt het verloop van de dagen weer aangeven. Want elke dag is er nu één die telt.

De dood

Op de eerstvolgende donderdag sterft grootvader. Net te laat arriveert de broer. Over hem

weet de ik-verteller nog iets mede te delen dat een magistraal voorbeeld van een Zinloos Feit (*Op weg naar het einde*, p. 160 e.v.) genoemd mag worden: '(...) hij had een geklutst ei in een glaasje cognac bij zich.' (p. 23) Het wekt geen verbazing dat in de laatst verschenen versie van *LJ* de daarop volgende zin is weggelaten: 'Het was een verdrietige tijd.' Deze conclusie laat zich uit een dergelijk Zinloos Feit zonder meer begrijpen en behoeft niet verwoord te worden.

De moeder en de ik-figuur gaan samen de opgebaarde grootvader bekijken. Het aanzicht roept twee uiteenlopende reacties op. Waar moeder de dode 'zo mooi' (p. 24) vindt, doet hem de ik-figuur denken 'aan een dode rat' (p. 24). Hij beperkt zich tot een onderkoelde observatie.

In de Ploegstraat, met buurkinderen, 1931, foto: archief GerardReve

Dit veroorzaakt zelfs bij een droevige aangelegenheid als een begrafenis komische taferelen, die hun hoogtepunt beleven in het optreden van een oom, 'een half wijze broer van mijn moeder' (p. 24). Hij belichaamt het volstrekt herkenbare type van de wereldverbeteraar die als woordvoeder van een schimmige belangenvereniging, welks ledental op de vingers van nooit meer dan één hand is te tellen, het regionale dagblad met ongehoorde vasthoudendheid van ingezonden brieven voorziet. Vanzelfsprekend krijgt hij ter plekke de geest voor een grafrede 'over de dwaze mensenwereld, waar vader, zo hij zeide, zich niet thuis kon voelen.' (p. 25)[19.] De ik-figuur denkt het zijne van de man: 'Wat is het toch een idioot' (p. 25). Exact dezelfde woorden spreekt de broer even later uit. Een voorbeeld van het humor-procédé dat Van den Bergh (ziet noot 12, p. 37) *inlossing* heeft genoemd. Dit procédé zou Reve met name in *De Avonden*, later dat jaar, veelvuldig toepassen.

Na loting wint de ik-figuur tenslotte een horloge, dat tot 'de huidige dag' (p. 25), die van het schrijfmoment, loopt. Waarmee de voorspelling van de verkoper, dat het de grootvader zou overleven (p. 22), inderdaad is uitgekomen.

Het vijfde debuut

Ik ken geen schrijver die zo vaak heeft gedebuteerd als Reve. Nu lijkt het zo dat juist het *eenmalige* verschijnen een typische eigenschap

van het verschijnsel debuteren is, maar in het geval van Reve gaat dit niet op. Je zou kunnen verdedigen dat de volksschrijver niet minder dan vijf maal zijn debuut heeft gemaakt.

Lange tijd beschouwde men *De Avonden*, de eerste publicatie in boekvorm, als Reve's eersteling. In 1981 verscheen *Archief Reve 1931-1960* (*AR*, ik citeer uit de tweede, herziene druk uit hetzelfde jaar), waar Sjaak Hubregtse in de 'Aantekeningen' concludeert: 'Vastgesteld moet worden dat *Terugkeer* in bibliografische zin een volwaardige, zelfstandige uitgave is. De consequentie hiervan is dat voortaan niet *De Avonden* (1947) als Reve's debuut beschouwd moet worden, maar *Terugkeer* (1940).' (AR, p. 268) Negen gedichten van *Gerard K. van het Reve*, vervaardigd in 50 exemplaren door Copieerinrichting *De Kameel* (*AR*, p. 267). Op deze manier kunnen waarschijnlijk enige tienduizenden landgenoten beweren dat ze als dichter gedebuteerd hebben, waarmee ik zowel de kwaliteiten als de feilen van Reve's jeugdverzen buiten beschouwing laat.

Publiekelijk kon Reve voor het eerst gelezen worden in *De uitkijkpost.* Het betreft hier een zestal artikelen die onder de brede noemer 'Kritisch proza' te rangschikken zijn. Vernamen we in AR (p. 264) nog dat Reve deze artikelen als 'troep' kwalificeert en 'ongeschikt voor herpublicatie' acht, drie jaar later vinden we ze, benevens een stukje uit Het Parool van diezelfde tijd, terug in *Schoon schip* 1945-1984 (p. 11-27). 'Maar dit terzijde.'

Scheppend proza levert *Gerard van 't Reve* ten eerste male af in Ruim baan (jrg.1, nr.4, 4-11-1945, p. 3,6). Zijn debuutverhaal heet 'Het gedicht van de mandril'. Het is te vinden in *AR* (p. 21-26). Een curieus stuk, 'toegepaste mechanica van een helse soort.' (*AR*, p. 23) Het behelst een satirische geschiedenis van een mandril die, teneinde een woudapin te behagen, een berij mde zeepreclame ('De Palingzachte Huid') omschrijft tot een liefdesgedicht. Het gedicht komt echter in verkeerde handen. 'Het letterkundig Woudgenootschap' ziet in de mandril een schepper van formaat. Deze beweert nu in een kist met wasknijpers een groot oeuvre gehuisvest te hebben dat echter eerst na zijn dood openbaar gemaakt mag worden. Als na jaren van stijgende roem de mandril sterft, blijkt er bovenin de kist een brief te liggen waarin een verzoek het gehele werk ongelezen te verbranden. Aldus geschiedt. Het zou de mythe rond *Het Boek Van Het Violet En De Dood* kunnen verbeelden. December 1946 verschijnt het vierde debuut, *De ondergang van de familie Boslowits*. Weliswaar een tijdschriftpublicatie (1950 in boekvorm), maar kwalitatief zeker te vergelijken met *De Avonden*, en eerder wereldkundig gemaakt.

Aan het einde van de paragraaf 'Drukgeschiedenis en reacties' repte ik al van Reve's mening over *LJ*. Hij bracht die te berde in een interview, waaruit ik nog een uitspraak licht: 'Het eerst gepubliceerde verhaal is "De laatste jaren van mijn grootvader" (...) Daarna volgde "De ondergang van de familie Boslowits", eveneens in een tijdschrift.' (*In gesprek*, p. 104) De eerste bewering is evident onwaar: *LJ* werd een maand na 'De ondergang' gepubliceerd. Waarschijnlijk bedoelde Reve het eerst *geschreven* verhaal. En hiermee kom ik, in navolging van Speliers (1973, zie noot 9, p. 48-49), tot de volgende bewering: *LJ* is het vijfde debuut.

Soit. Wat het werkelijke debuut moge zijn - het is mij om het even. Van meer belang vind ik de volgorde waarin *LJ* geplaatst moet worden; het is die van het *Verzameld Werk*. Dat wil zeggen: eerst *LJ*, dan *De ondergang*, vervolgens *De Avonden* en *Werther Nieland*. Deze lijn houd ik aan in de volgende paragraaf, waarin ik een bepaalde ontwikkeling in vertelwijze zal trachten weer te geven.

De context

Van de drie publicaties die ik hier beknopt wil behandelen vertoont *De ondergang* de meeste gelijkenis met *LJ*. Beide verhalen dragen een (parallel geconstrueerde) titel die in helderheid niets te wensen overlaat. Toch laat voor de ik-figuur van *De ondergang*, Simon(tje) - dezelfde naam als die van de auteur bij het verschijnen -, de afloop niet zo gemakkelijk raden. Dit is te wijten aan de vertelwijze.[20.] Ook *De ondergang* kent een oudere ik-verteller. Deze laat zich aanmerkelijk minder vaak zien als die van *LJ*. Op de openingsbladzijde lezen we een mededeling als 'Ik was toen zeven jaar oud.' (p. 7) De ik-verteller blijft echter, behoudens een enkele uitzondering ('heb ik later begrepen,' p. 16; 'een boek, waarvan ik de titel ben vergeten,' p. 29; etc.) buiten het verhaalgebeuren. Simontje bevindt zich hier wel in, of beter: hij staat aan de rand ervan. Hij observeert, registreert, maar onthoudt zich van commentaar. Alras wordt het duidelijk dat hij zijn omgeving niet begrijpt.

De dingen gebeuren buiten zijn invloed. Het zijn de woorden van een buurman die Simons gevoel voor de werkelijkheid perfect weergeven: 'Dat wil zeggen (...) ik zeg dat betekent wat. Dat betekent heel wat meer dan wij weten.' (p. 25)

De man heeft het over het intrekken van de verloven, vlak voor de oorlog. Wat dat uiteindelijk heeft betekend, is gruwelijk. Dat weet de lezer, de ik-verteller, maar Simon niet. Zo ontstaat die befaamde verteltechniek: noteren zonder interpreteren.

Het verschil met *LJ* zit in het interpreteren. De ik-verteller buit het feit dat hij meer weet dan de ik-figuur (vel. Musarra, zie noot 11, p. 4), vaker uit. Hij is veelvuldig bezig orde te scheppen, bijvoorbeeld door grootvaders aftakeling te benoemen en in stadia te onderscheiden. Noteren én interpreteren. Er wordt minder verzwegen. Dit kan enerzijds tot komische situaties leiden, maar anderzijds flauwe gevolgen hebben. Zo tracht de vader zijn vrouw gerust te stellen als grootvader niettegenstaande het losbrekende oorlogsgeweld de benen heeft genomen: '(...) wat kan hem nog gebeuren, een man van zevenentachtig jaar?' (p. 17) Volstrekt onnodig volgt dan de uitleg van de ik-verteller: '(...) waarmee hij wilde zeggen dat deze het grootste deel van zijn leven al achter zich had.' (p. 17)

'Het is een boek van iemand die nog niet schrijven kan', zei Reve in een interview (zie noot 8). Hij doelde op *De avonden*, een boek dat toch door een ieder gelezen wordt, die al lezen kan. In het Synthesedeeltje van Kummer/ Verhaar, gewijd aan *De Avonden*, is uitgebreid ingegaan op de vertelsituatie Amsterdam 1978 2), p. 25-38). Belangrijkste bevinding is dat de op het eerste gezicht afstandelijke hij-vorm is op te vatten als een 'vermomde' ik. Terecht constateren Kummer/ Verhaar een schijn van objectieve, zakelijke waarneming (a.w., p. 37). We komen van Frits van Egters meer te weten dan van welk personage tot dan toe ook, zelfs zijn dromen. Enige uitzonderingen daargelaten (a.w., p. 29- 31), is er van een afstand verteller-personage geen sprake. Vergelijking met eerder verschenen tijdschriftversies van *De Avonden* (m.n. het eerste hoofdstuk, in Criterium 2 (1947), nr. 5 (mei), p. 274-293) lijken deze notie te bevestigen. Raat (*Tussen chaos en orde*, zie noot 2, p. 24-36) is hier al op ingegaan. De rol van de auctoriële verteller (zelf niet aan de handeling deelnemend) is danig ingeperkt; slechts in de allereerste zin van het boek is hij even aanwezig.

De novelle *Werther Nieland* wordt op dezelfde wijze als *De ondergang* verteld. De verhaalgebeurtenissen worden vanuit Elmer, de 11-jarige hoofdpersoon, belicht. Het onbegrip dat hij bij zijn pogingen de werkelijkheid te bezweren toont, is de lezer vreemd. Deze moet wel in staat geacht worden voorvallen te begrijpen, waar Elmer dat vanwege zijn jeugdige leeftijd nog niet kan. Een enkele maal verkrijgen we extra (zinloze) informatie van de ik-verteller: de oudere Elmer die terugblikt. Deze tekstgedeelten staan tussen haakjes. Symbolisch voor het tekortschieten van de ik-figuur Elmer mag een passage heten waar deze de woning van Werther gadeslaat. Hij formuleert de positie die hij heeft ingenomen als een 'spionagetoren' (p. 118). Naar zijn zeggen dus letterlijk boven de personages. In werkelijkheid staat hij op een 'afgebroken stammetje' (p. 118). Van enig overzicht kunnen we dus niet spreken. Vergeleken met *De ondergang* is de tragische rol van de ik-figuur grotere aandacht gegund. Elmer eist een belangrijker plaats op dan Simon.

Het oeuvre opent zich

Resumerend stel ik vast dat de interrupties van de verteller vanaf *De ondergang* afnemen. De onmacht het sluimerende verval tegen teaan is de ik-figuren (zeker vanaf *De Avonden*) nu rechtstreeks aan te rekenen. De afstand verteller- personages is tot een minimum gereduceerd.

Zo bezien *opent* zich het oeuvre per publicatie. De kwetsbaarheid van de hoofdpersoon neemt toe. Verhulling maakt geleidelijk plaats voor onthulling, die via de verhalen 'De vakantie' (*Vier wintervertellingen*) en 'Lof der scheepvaart' (*Tien vrolijke verhalen*) definitief lijkt geworden met het verschijnen van *Op weg naar het einde* en *Nader tot U*. Het schrijven, als middel om de chaos te bedwingen, is tevens onderwerp geworden.

In de zeventigeraren groeit de onthulling uit - wat mij betreft: krom - tot een schijn-onthulling, die met de nodige wellust gepresenteerd wordt. Het is geenszins verbazingwekkend dat, wanneer Reve in een column de persoon van de grootvader nog eenmaal laat terugkomen, diens verschijning gepaard gaat

met de mededeling: '(...) grootvader Doornbusch, mijn moeders vader, van wie ik de krankzinnigheid heb geërfd' (in Hollands diep 8 (1975), nr. 1 (nov.), p. 21; herdrukt in *Een eigen huis*, p. 101-102). Hier laat zich het procédé kennen dat Speliers (1973, zie noot 9, p. 50) al in *LJ* meende waar te nemen: 'De grootvader is er om Van het Reve. Er grijpt een hyperpersonalisering van de situatie plaats.' Daarmee doet hij *LJ* geen recht. Want pas in de zeventiger jaren kunnen we deze uitvergroting ter meerdere glorie van de persoonlijke mythe in Reve's werk bespeuren. De ontwikkeling in het oeuvre neemt na het verschijnen van *Moeder en zoon* (1980) andere vormen aan. Leunde het laatstgenoemde werk bijna tegen het genre van de autobiografie aan - het zoeken naar de *Wahrheit* overvleugelt de *Dichtung* -, de daarna verschenen boeken lijken het zicht op de auteur Gerard Reve te benemen. Bewustwording gaat hand in hand met distantie. Het oeuvre nadert zijn voltooiing. Het sluit zich weer.[21.]

Besluit

We hebben geconstateerd dat *LJ* een duidelijke, niet te veronachtzamen plaats inneemt in de grootse beginperiode van Reve's oeuvre. Ik heb me daarbij vooral gebogen over de kwestie van het vertelperspectief. Hierin is naar mijn mening de vroegere Reve van de latere te onderscheiden.

Het is verre van mij te betogen dat *LJ* een verhaal is met uitnemende kwaliteiten. Wel meen ik dat het wat onderschat is; het is meer dan 'grappig' of 'goed geobserveerd'. Buiten kijf staat het geweldige stilistische vermogen en het oog voor het detail dat de jonge Reve reeds aan de dag legt. Zeker voor zijn leeftijd is zijn wijze van schrijven zonder meer opmerkelijk te noemen - neemt U dat op mijn autoriteit aan.

Reeds tweemaal (De Kadt, Anbeek) werd *LJ* ronduit geschoffeerd door met een verkeerde, niets verhullende titel aangeduid te worden. Met het boekje *Hoei boei!* (Baarn 1980) van Slootweg/Witteman wordt het gezegde 'Driemaal is scheepsrecht' eer bewezen. Ditmaal is het (zeg maar) Jaap die zich de onvergeeflijke brutaliteit veroorlooft van 'De dood van mijn grootvader' (p. 86) te spreken.

Wie anders dan grootvader zelf moet deswege uit zijn graf verrijzen en de toestand in deze dwaze wereld aldus verklaren: '(...) allemaal droossies, allemaal kwakerij van niks!' (p. 15)[22.]

* Met dank aan Harry Bekkering en Arie Grevers[5.]

Eindnoten:

1. In *Uit mijn communistentijd*, Amsterdam 1965, p. 196-199.
2. *Tussen chaos en orde*. Essays over het werk van Gerard Reve. Samengesteld door Sjaak Hubregtse. Amsterdam 1981[2]) (p. 9 en 125-129).
3. Zie *Kort Revier*, Gerard Reve en het oordeel van zijn medeburgers. Samengesteld door Klaus Beekman en Mia Meijer. Amsterdam 1973 (p. 44).
4. Jos Paardekooper, 'Over de uitgaven van *De ondergang van de familie Boslowits* en *Werther Nieland*; in *Reve Jaarboek 1*. Utrecht 1983 (p. 108-126).

6. Voor het wel en wee rond deze naamsverandering leze men *Kort Revier* (zie noot 3), p. 234.
7. In *De jongen die Werther Nieland werd*. Utrecht 1983 (p. 17). Hij zinspeelt op het oordeel van Hubregtse (zie noot 2, p. 9)
14. 'Het leidt geen twijfel dat ik zeer slecht ben', luidt de openingszin van *Een circusjongen* (1975). Als begin van dit alles geldt de 'Korte levensbeschrijving van Gerard Kornelis Franciscus, Markies van het Reve' in het Extra Van het Revenummer van *Dialoog* (Amsterdam 1969, p. 11- 12). Het hoofdstuk In memoriam' uit *Oud en eenzaam* (1978[3], p. 11-18) is hier een uitloper van.
8. In H.U. Jessurun d'Oliveira, *Scheppen riep hij gaat van Au*. Amsterdam 1965[2]) (p. 155): 'Dat doe ik niet meer, ik maak geen schema's meer.'
9. Speliers ziet in de openingszin 'de wooncellen in het door de schrijver naderhand opgetrokken huis van taal (...): de dood en de herinnering.' (in *Gerard Kornelis van het Reve & de groene anjelier*. Brugge 1973, p. 50) Afgezien van de betwistbare waarheid van deze bewering citeer ik haar als exempel van een (deels ook door mij gehanteerde) leeswijze die erop is gericht verbanden tussen de diverse werken in een oeuvre te leggen. Het gevaar van over-interpretatie ligt constant op de loer; je bent geneigd om met de kennis van later werk dingen waar te gaan nemen die er eenvoudig niet zijn. Overigens meen ik in dit geval met iets grotere zekerheid de gebruikelijke Reviaanse situering in tijd ('toen mijn grootmoeder stierf') en ruimte ('in huis') waar te nemen.
10. Gregoor (zie noot 7) heeft uitgaande van gegevens uit Reve's (begin)werk naspeuringen gedaan in de werkelijkheid. Ofschoon ik geen voorstander van deze werkwijze ben - zij draagt niets bij tot een beter begrip van de *tekst* waar het mij om te doen is -, geef ik voor de volledigheid het adres van de woning van de vroegste tijden; Ploegstraat 57 (zie Gregoors 'Illustraties'). Een portret van de familie Van het Reve, te zelfder plaatse, vindt men in *Album Gerard Reve* (Amsterdam/Brussel 1983, p. 6 en 9). Op de laatste foto is tevens de grootvader afgebeeld
11. De termen *ik-figuur* en *ik-verteller* ontleen ik aan Musarra's *Narcissus en zijn spiegelbeeld*; Het moderne ik-verhaal. Assen 1981 (p. 1). In haar opvatting zou *LJ* op te vatten zijn als een 'herinneringsroman' (i.c. verhaal): 'In de loop van het verhaal ontwikkelt zich de ik-figuur, hij "groeit op" en nadert langzamerhand de tijd waarin de ik-verteller zich bevindt.' (a.w., p. 3). Om deze reden berust de opmerking van Jessurun d'Oliveira, dat er sprake zou zijn van een 'vertellertje', op een misverstand (in: *Vondsten en bevindingen*, Amsterdam 1967, p. 145).
12. '(...) garenklosjes, doppen van autowielen, zakdoeken, broches, flessen, dozen, eindjes touw, riempjes en blikken busjes.' (p. 12). In de humorprocédés die Van den Bergh (in *Kort Revier*, zie noot 3, p. 31-43) naar aanleiding van *De Avonden* heeft onderscheiden hoort dit voorbeeld tot de *detailopsomming* (a.w., p. 40).
13. Vergelijk bijvoorbeeld Frits-Joop (*De Avonden*) en Elmer-oudere broer (*Werther Nieland*).
14. 'Het leidt geen twijfel dat ik zeer slecht ben', luidt de openingszin van *Een circusjongen* (1975). Als begin van dit alles geldt de 'Korte levensbeschrijving van Gerard Kornelis Franciscus, Markies van het Reve' in het Extra Van het Revenummer van *Dialoog* (Amsterdam 1969, p. 11- 12). Het hoofdstuk In memoriam' uit *Oud en eenzaam* (1978[3], p. 11-18) is hier een uitloper van.
15. Voor wie het interesseert: Ploegstraat 85[1] (zie noot 10).
16. Jozef Israëlskade 117. Bijschrift Gregoor (zie noot 10): 'Het huis van de familie Egters (sic) uit *De Avonden*, "Schilderskade 66".' Vgl. *De ondergang*: 'Een half jaar nadien verhuisden we naar het midden van de stad (...)' (p. 20). Ik citeer uit de zestiende, herziene druk uit 1984 (waarin ook *Werther Nieland* is opgenomen).
17. Vreemd in dit verband is een eerdere mededeling uit het verhaal. De scène met de vlieger wordt 'met ons allen, mijn broer, vader en grootvader' beleefd (p. 13). Kennelijk behoort de moeder niet tot 'ons allen'.
18. Juist als in *De ondergang*, zoals G.F.H. Raat heeft aangetoond. In 'De kunst van het zwijgen', in *Spektator*, 16 (1986-1987), 6 (juli), p. 437-447.
19. Hier versterkt het plechtige taalgebruik ('zoude') het gewenste ironische effect. Dit gaat door een (bewust) overmatig gebruik in het latere werk vaak verloren.
20. Voor een uitgebreidere behandeling hiervan verwijs ik naar Raat (1987, zie noot 18, met name p. 243-244). Zie ook de bijdrage van Jos Nijhoff elders in dit nummer.
21. Zie ook *Het literaire klimaat 1970.1985*. Onder redactie van T. van Deel, C. Offermans, Amsterdam 1986 (p. 73-78).
22. Waarschijnlijk is *droossies* afgeleid van *droes*. Volgens Van Dale is dit woord een benaming van verschillende ziekten van eenhoevige dieren, dan wel een eufemisme voor de duivel. '(De hond van A.W. Gijselhart in Kellendonks *Mystiek lichaam* heet Droes)'
5. Met het stuk 'Er is over De Avonden...', herdrukt in *Archief Reve 1931-1960*. Utrecht 1981[2]) (p. 177-178). Onder de naam Simon van het Reve verscheen in maart 1948 nog wel de derde druk van *De Avonden* (zie 'Beknopte bibliografie' in de tweeëndertigste druk uit 1984, p. 223).

Arie Sturm
Achter alles is behang
Over Winnie-de-Poeh en Gerard Reve

Aan Haar
Die Mijn Vrouw Is
Ook Troosteres

Wat betreft jeugdliteratuur heb ik het in mijn jongste jaren voornamelijk moeten stellen met Flipje Tiel en Piggelmee, wier avonturen tot mij kwamen na het moeizaam lospeuteren van merkjes uit etiketten van gezinspotten huishoudjam e.d. Met name de in *Van het tovervisje* geboekstaafde geschiedenis van het aardmannetje Piggelmee is mij tijdens de kerkgang der ouderen bij wijze van vervangende prediking zo veelvuldig voorgelezen dat ik er nu nog hele delen van uit het hoofd kan reciteren. En als ik dat bij gelegenheid doe, word ik nog steeds door dezelfde kippevel en rugrillingen veroorzakende grondeloze treurnis bevangen als vroeger, wanneer ik na het einde van de voorlezing tot de terugkeer van de kerkgangers naar de muur tegenover mij bleef staren, steeds weer mompelend:

In het land der blonde duinen
En niet heel ver van de zee
Woonde eens een dwergepaartje
En dat heette ‘Piggelmee’

't Waren heel, heel kleine mensjes
En ze woonden - vreselijk lot,
Want ze hadden heel geen huisje -
In een oude, keulse pot

Met deze aanhef zette ik dan de toon voor het nog veel grotere leed dat ik, steeds huiverend en machteloos toekijkend, de dwergen op het behang zag ondergaan. Steeds opnieuw. Want, nadat het dwergenpaartje door de gunsten en giften van een tovervisje tot grote welstand en luxe is geraakt, is het vrouwtje toch nog ontevreden en laat haar man iets vragen dat het visje dermate tot paroxisme voert dat het al het geschonkene in één klap weer wegtovert, de dwergen berooid achterlatend in, jawel, hun keulse pot.

Een paar jaar ouder geworden, werd ik rijp voor het werk van W.G. van der Hulst, dat, per strekkende meter, de uitzichtloze, alle kinderlijke hoop dovende treurnis van Pigggelmee verre overtreft. Neem *Bruun de beer*. Armoedig gezin dat van de tobberijen aan elkaar hangt. Dochtertje met uitgemergeld lijfje, hoogrood van de koorts, dat ook nog eens ‘Riekje’ heet, heeft nog maar één troost tot ze weggenomen zal worden: een door ‘moes’ aan alle kanten met restjes stopwol verstelde beer die ‘vader’ tijdens zijn armoedzaaierswerkzaamheden bij het oudvuil van welgestelde mensen heeft aangetroffen. Broerd tjes van ‘Riekje’, tot doodsangst toe belaagd oor ‘boze’ agenten, ‘nijdige’ bijtende honden en ‘grote wilde jongens’, maken Bruun zoek, waardoor ‘Riekje’ nog sneller naar het graf toeglijdt. Uiteindelijk keert Bruun, onder de modder, aan alle kanten (wederom) gehavend en met losgereten kop terug, waarop de broertjes hun misdaad belijden. ‘Vader’ legt hun uit dat het ‘net goed’ is dat ze zo radeloos bang zijn geweest en ‘moes’ draagt hun op de ‘Lieve Heer’ in hun avondgebed vergiffenis af te smeken.

Verwantschap

Aldus ben ik in mijn gehele jeugd verstoken gebleven van het levensvoorwaardelijke inzicht dat eigen en andermans leed ook aangewend kan worden om het leven zijn onzegbare maar troostrijke zin te geven en dat voor de rest leed er vooral is om ook nog eens te kunnen lachen. Dat inzicht gewerd mij pas na mijn puistjes, via het werk van Reve. En eerst nog veel later, toen ik mijn vrouw mijn ware aard durfde tonen door haar uit te leggen wat ik nou zo mooi vind aan het werk van Reve, zei deze liefdevol: ‘Dan zul jij Winnie-de-Poeh ook wel mooi vinden.’

En verdomd, ze had gelijk. Lezing van *Winnie-de-Poeh* en het *Het huis in het Poeh-hoekje* bracht mij dezelfde diepe emoties als het lezen van Reve. Maar daarnaast ook woede en vebazing. Woede omdat me nu eerst ten volle duidelijk werd welk een ongehoord onrecht mij in mijn jeugd is aangedaan. Terwijl het met mij vanwege W.G. van der Hulst wel nooit meer wat zal worden, zijn ‘miljoenen

lezers over de hele wereld groot gebracht met de verhalen van A.A. Milne over zijn zoontje Cristopher Robin, diens beer Winnie-de-Poeh en de andere speelgoeddieren, die inmiddels onsterfelijk zijn geworden' (flaptekst van Christopher Mijnes *Mijn jeugd met Poeh*). Verbazing omdat, bij mijn weten, nog nooit iemand in geschrifte op de verbluffende verwantschap tussen het werk van Reve en de boeken over Winnie-de-Poeh, in allerlei opzichten en op verschillende niveaus, heeft gewezen. Verbazing ook, omdat fans van Reve met een normale opvoeding onveranderlijk de wenkbrauwen fronsten, als ik beweerde dat die verwantschap er wel degelijk is.

Winnie-de-Poeh

Wellicht is die verwantschap mij zo opgevallen doordat ik bij het lezen - vreselijk lot - de omgekeerde volgorde moest nemen. Maar wellicht ook is deze gedachte alleen maar de dochter van de wens om aldus alsnog aan mijn jeugdig lijden een diepere zin en betekenis te verlenen.

Nu zullen geleerden misschien willen tegenwerpen dat ik mij aanstel omdat er zoveel boeken en zelfs oeuvres zijn die inhoudelijk op elkaar lijken en dat dus het feit dat bij voorbeeld beide boeken over Winnie-de-Poeh beginnen met een opdracht, evenals vele werken van Reve, gewoon toeval kan zijn. Maar als *Winnie-The-Pooh* begint met de opdracht 'To Her' en als *The House at Pooh-corner* de gedragen zinssnede bevat: 'My book is ready, and comes to greet/The mother it longs to see' (een moeder van wie verder nog gezegd wordt: 'you breathed new life in Pooh'), dan is de overeenkomst met het werk van Reve, van wie acht boeken kort en krachtig dan wel op gedragen toon opgedragen zijn 'aan Haar' die zijn eigen moeder is, Moeder van God, of, in één moeite door, 'moeder van alle ouders' en 'Troosteres' - dan verschaft, toeval of niet, en zeker als er veel en veel meer van dit soort overeenkomsten zijn aan te wijzen, het lezen van Winnie-de-Poeh voor wie het werk van Reve kent (en andersome) zekere meerwaarde aan het leesgenot. (Ik ben gek op lange zinnen, vooral op de fraaie exemplaren zoals die te vinden zijn in het werk van Reve en in de beide Poeh-boeken.) Ter-zake-kundigen spreken in dit verband, geloof ik, van 'intertextualiteit'. Daarover wil ik hieronder met betrekking tot het werk van Reve en Winniede-Poeh een boekje open doen.

Daarbij maak ik wat betreft de relevante werken van Reve gebruik van willekeurige edities die ik toevallig in mijn bezit heb. Wat betreft Winnie-de-Poeh maak ik voor het eerste deel (*Winnie-de-Poeh*), naast het Engels origineel, voornamelijk gebruik van de Nederlandse uitgave waarin de verhalen worden 'naverteld door Nienke van Hichtum'; voor het tweede deel (*Het huis in het Poeh-hoekje*) maak ik naast het origineel voornamelijk gebruik van de Nederlandse uitgave 'bewerkt door Toos Blom'. Ik voel me daartoe gerechtigd omdat, voor zover ik kan nagaan, die twee vertalingen dezelfde geest ademen als het origineel (wat niet gezegd kan worden van de recentere vertaling van Mies Bouhuis, die er naar mijn smaak niets van begrepen heeft.

Of Reve zelf die vertalingen kent, is even irrelevant als de vraag of hij überhaupt de avonturen van Poeh kent. Het gaat hier om verwantschappen die door lezers herkend kunnen worden. Veel van die verwantschappen zullen uiteraard te plaatsen zijn in ruimere kaders als literaire stromingen, cultuurhistorische perioden en wijsgerige opvattingen. Zo doet bij voorbeeld Benjamin Hoff in *Tao van Poeh* uit de doeken dat in de verhalen rond

Poeh de oude Chinese beginselen van het taoïsme terug te vinden zijn. Toe maar. Ik wil het echter graag plezierig houden, dus dergelijke excercities laat ik liever aan anderen over.

De scheppende Moeder

Zoals gezegd beginnen beide delen van Winnie- de-Poeh, evenals vele werken van Reve, met een opdracht (die overigens in de door mij gebruikte Nederlandse vertalingen ontbreekt). In beide gevallen wordt het boek opgedragen aan een moeder (i.c. de moeder van Christopher Robin). Met name in de opdracht van *The House at Pooh Corner* wordt de moeder voorgesteld als de eigenlijke schepster die slechts terugkrijgt wat ze zelf geschapen heeft. In zijn 'Hymne voor M' aan het begin van *Een circusjongen* drukt Reve dit zo uit: 'tot U, lieve Moeder, zing ik dit lied:/ van U gekomen, keer ik tot U terug.'

In beide boeken over Winnie-de-Poeh worden de hoofdstukken onveranderlijk voorafgegaan door een '*Waarin*...-samenvatting'. Dat is ook het geval in *Een circusjongen*, evenals trouwens in andere werken van literatuur. Maar wat die samenvattingen in beide Winnie-de-Poeh-boeken met *Een circusjongen* verbindt, is de ironiserende werking die ze veelal hebben voor de lezer die de inhoud van de betreffende hoofdstukken al kent. Wie het verhaal kent van de rampzalige aankopen van tweedehands t.v.- en talloze radiotoestellen door Jakhals z'n vader uit hoofdstuk 1 van *Een circusjongen*, kan niet anders dan lachen als dat verhaal aangekondigd wordt met: 'Waarin de schrijver met zijn vriend Jakhals van gedachten wisselt over het menselijk lot en de moderne communicatiemiddelen.' Het eerste hoofdstuk van *Het huis in het Poeh-hoekje* bevat het qua droefgeestigheid niet te overtreffen verhaal over Knorretje en Poeh, die uit diep medelijden met Iejoor die, terwijl het sneeuwt dat het een aard heeft, 'heel geen huisje' heeft, besluiten een huis voor Iejoor te bouwen van een stapel hout die ze weten te staan. Die stapel hout is in feite Iejoors zelfgebouwde huis. Door de behulpzaamheid van Poeh en Knorretje raakt Iejoor z'n trotse bouwsel zoek, en wel totaal:

> 'Soms,' zei Iejoor, 'is er, als ze klaar zijn met het weghalen van iemands huis, nog wel een stokje of twee, dat ze niet willen hebben, en dan vinden ze 't prettig, als iemand dat terug wil nemen.'

Maar nee hoor

> 'Daar! Zie je?' zei Iejoor. 'Geen stok overgelaten! Natuurlijk heb ik deze sneeuw nog. Kan ik mee doen wat ik wil. Ik mag niet klagen.' (p. 15)

Dit verhaal nu wordt droogweg aangekondigd met: 'Waarin een huis voor Iejoor gebouwd wordt in het Poeh-boekje'.

Sprookjes

De verhalen rond Winnie-de-Poeh zijn sprookjes. De voorliefde van Reve voor dit genre is bekend. Hij spreekt die herhaaldelijk zelf uit en hij heeft het ook zelf van tijd tot tijd beoefend. Verschillende malen ook geeft Reve er blijk van dat zijn voorkeur

uitgaat naar sprookjes waarin, net als bij Winnie-de- Poeh, dieren optreden met menselijke vermogens en menselijk gedrag (het genre 'Oompje Beer En Zijn Vriendjes').

In het verhaal 'De vacantie' uit *Vier wintervertellingen* treedt als hoofdpersoon de jeugdige Darger op in wie overduidelijk Reve in zijn jonge jaren te herkennen is. (Reve heeft het anagram Darger Taveherven ook als pseudoniem gebruikt.) Een belangrijke rol in 'De vacantie' speelt een boek met de titel *Indiaanse sprookjes* dat Darger als zijn belangrijkste bezit koestert. Uit de passages die in 'De vacantie' uit dit boek geciteerd worden, wordt duidelijk dat het ook hier gaat om sprookjes waarin dieren als mensen optreden. En dat Reve zijn voorliefde in dezen behouden heeft, blijkt uit de volgende passage uit *Op weg naar het einde*: 'Verder ontwikkelen wij onderweg een aantal wat ik zou willen noemen *Vertellingen Uit Het Dierenrijk*, zeer anthropomorphe *Sketches From The Animal Kingdom*, waarop W. en ik beide dol zijn: het leven van alle dag, dat onze gevederde zowel als viervoetige vrienden in het woud leiden' (p. 10).

In Winnie-de-Poeh worden de sprookjes verteld door een in de vorm van 'ik' duidelijk aanwezige verteller, die de lezer herhaaldelijk direct toespreekt, maar ook van tijd tot tijd in de loop van een sprookje converseert met Christopher Robin/Janneman Robinson en de dieren die met deze jongen in de verhalen optreden. Uit die conversatie komt naar voren dat de 'ik' de sprookjes vertelt aan Janneman Robinson en de dieren die met hem de sprookjes beleven:

'Wat zou u denken van een vertelseltje,' vroeg Janneman Robinson.
'*Wat* bedoel je met een vertelseltje?' vroeg ik.
'Zou u er Winnie-de-Poeh eens eentje willen vertellen? Maar heel zachtjes, hoor!'
'Ja, dat zal wel gaan,' antwoordde ik.
'Welk soort van vertelsels vindt hij 't mooist?'
'Over hemzelf. Want zó'n soort van een beer is hij.' (p. 9)

En een eindje verder, als het verhaal aan de gang is en Winnie-de-Poeh vraagt in dat verhaal aan Janneman Robinson of die een ballontje voor hem heeft, richt de verteller zich tot Janneman Robinson met de woorden: 'Nu was jij heel toevallig de vorige dag op een partijtje geweest bij je vriend Knorretje en daar had iedereen een ballonnetje gekregen.' (p. 15).

Soms stellen Janneman Robinson en de dieren ook vragen aan de 'ik' over het vertelde verhaal. Zo vraagt Janneman Robinson als hij per ongeluk Poeh met een geweerschot geraakt heeft:

'Ik deed Poeh toch geen pijn, toen ik hem trof, is 't wel?' vroeg hij zacht.

'Nee, helemaal niet, hoor!'

Exact dezelfde kenmerken zijn aan te wijzen in sprookjes van Reve. In *Lieve jongens* bij voorbeeld vertelt een 'ik' sprookjes aan Woelrat waarin Woelrat zelf optreedt. Want zo'n soort van woelrat is hij. In de sprookjes converseert de 'ik' ook met Woelrat:

'Herinner je je, dat ik je vertelde dat de paleistuin aan het einde overging in een laan, die de Koningin en ik altijd inwandelden? Nou, die laan ligt toevallig precies in het verlengde van de laan [...] waarin jij in je prachtige donkerrode sportauto gestopt bent en met Fonsje staat te praten.' (p. 10)

Herhaaldelijk ook stelt Woelrat vragen over het vertelde sprookje:

'Is hij bang voor me?'
'Eh...in zekere zin wel, Woelrat.'

Ook worden de sprookjes over Woelrat soms onderbroken door passages tussen haakjes, waarin de ik zich rechtstreeks tot de lezer lijkt te wenden.

Hetzelfde soort sprookjes wordt in *Een circusjongen* aan Jakhals verteld. Voor wie de thematiek van de sprookjes over Woelrat kent en zich het opwindende grofmazige hempje van Fonsje herinnert, krijgen passages als de volgende uit *Het huis in het Poeh-hoekje* een extra dimensie:

'Maar Knorretje luisterde niet, want hij brandde gewoon van verlangen, om Janneman Robinson zijn blauwe bretels weer te zien. Hij had ze vroeger ook al eens een keer gezien, toen hij nog veel jonger was en toen was hij er zo opgewonden van geworden, dat hij een half ur eerder naar bed moest dan anders' (p. 56).
'en na een poosje droeg Knorretje een wit dasje om zijn halsje, en hij voelde zich sneeuweriger achter zijn oortjes, dan hij zich ooit gevoeld had.' (p. 9).

Nog een overeenkomst tussen die sprookjes is dat ook de dieren die in Winnie-de-Poeh figureren van het mannelijk geslacht zijn: er wordt steeds met *hij* naar verwezen. Er is één uitzondering: Kanga, de moeder van Roe. Dat is noodgedwongen, want in het eerste verhaal waarin Kanga en Roe optreden, speelt de buidel van Kanga een grote rol en mannelijke buideldieren hebben nu eenmaal geen buidel. Bovendien wordt Kanga door de dieren die de hoofdrol spelen in de sprookjes over Winnie-de-Poeh (Poeh zelf, Knorretje en Konijn) beschouwd als een indringster:

> ‘Ja - hier - zijn - wij dan,’ vervolgde Konijn heel langzaam en nauwkeurig. ‘Wij - alle-maal en dan - opeens - worden we op een morgen wakker - en wàt zien we? We vinden een vreemd beest in ons Woud! Een beest, waarvan we vroeger nooit gehoord hadden! Een beest, dat haar hele familie in haar zak draagt! Stel je voor, dat *ik* mijn familie ook eens in *mijn* zak ging dragen! Hoeveel zakken zou ik dan wel nodig hebben?’ (p. 76)

Poeh, Knorretje en Konijn besluiten dan ook Roe te ontvoeren om, als Kanga hen vervolgens zal vragen waar Roe is, ‘Aha!’ te zeggen:

> ‘Want “*Aha*!” dat wil zeggen: “Wij willen je wel zeggen waar Kindje Roe is, als jij ons

wilt beloven het Woud te verlaten en er nooit terug te komen”.’ (p. 77)

Overigens mislukt het plan van de ontvoering jammerlijk en keert, zoals zo vaak bij Reve ook, de grap zich tegen de grappenmaker zelf (‘Even mijn lul opstrijken’ (*Nader tot u*, p. 69).) Het loopt er nl. op uit dat Knorretje in handen geraakt van Kanga waarbij ze door Kana, net als Fonsje in *Lieve jongens* en Zusje in *Een circusjongen*, op liefdevolle wijze ‘gemarteld’ wordt:

> ‘Ik *kijk* naar je, Roe, lieverdje,’ zei Kana streng. ‘En je weet zeker nog wel wat ik gisteren tegen je zei wat er zou gebeuren als je nog eens probeert om gezichten te trekken? Als je me aldoor blijft aankijken met een gezichtje net als dat van Knorrie, dan zul je zien dat je zelf een biggetje wordt, als de klok slaat. En denk eens aan, hoe ongelukkig je Moeder *dan* zou zijn! Maar kom nu, vlug in 't bad, en pas op dat je geen kik meer geeft!'
> Voordat hij recht wist waar hij was, lag Knorretje al te spartelen in de badkuip, terwijl Kanga hem stevig boende met een grote spons vol schuimende gele zeep.
> ‘*Au*’ gilde Knorretje. ‘Laat me er toch uit! Ik ben heus Knorretje zelf!’
> ‘Houd je mondje goed dicht, lieveling,’ zei Kanga, ‘anders krijg je al het zeepschuim binnen! Kijk nu - wat heb ik gezegd? Daar heb je 't al!’ (p. 88)

Gewichtige zaken

Poeh, Knorretje en Konijn opereren in dit en de andere verhalen als een hecht vriendenclubje dat veel weg heeft van de jongensclubs in de verhalen van Reve over zijn jeugd. Ze zijn sterk in het smeden van allerlei kwaadwillige dan wel goedbedoelde plannen, gaan op expeditie en strijden trouw, voor zover hun lafheid dat toelaat en verborgen kan worden, tegen echte bedreigingen (watersnood, stormramp) alsook vermeende (flipperdeflappen, woezels en wizzels). Net als in de jongensclubs bij Reve (zie bij voorbeeld *Werther Nieland*) worden gewichtige zaken (reglementen, plannen) op schrift gesteld. Bij voorbeeld het plan voor de ontvoering in het al genoemde sprookje:

> PLAN VOOR HET STELEN VAN KINDJE ROE
> 1. *Algemene Opmerkingen.* Kanga kan harder lopen dan iemand van Ons, zelfs harder dan Ik.
> 2. *Meer algemene Opmerkingen.* Kanga kijkt aldoor naar Kindje Roe, behalve wanneer hij veilig in haar dichtgeknoopte zak zit.
> 3. *Daarom.* Als we Kindje Roe gevangen nemen moeten we een Grote Voorsprong hebben, omdat Kanga harder kan lopen dan iemand van Ons, Mij inbegrepen (*zie 1.*).
> 4. *Een gedachte.* Als Roe nu eens uit Kanpa's zak sprong en Knorretje sprong er op t zelfde ogenblik in, dan zou Kanga 't verschil niet merken, omdat Knorretje zo'n Heel Klein Beestje is. (*Winnie-de-Poeh*, p. 79).
> REGLEMENT OM IETS OP TE ZOEKEN
> 1. Apart Plaatsje (*Knorrie zoeken*)
> 2. Knorrie. (*Vragen wie Kleintje is*)
> 3. Kleintje. (*Kleintje zoeken*)

4. Konijn. (*Vertellen d.i. Kleintje gevonden heb*).
5. Kleintje nog es. (*Vertellen d.i. Kon. gevonden heb*).
(*Het huis in het Poeh-hoekje*, p. 35)
'Bekendmaking een bijeenkomst van iedereen moet kommen bij Het Huis in het Poeh-hoekje om een Risselusie aan te nemen Volgen Order Rechts houden Was getekent Konijn.' (*Het huis in het Poeh-hoekje*, p. 124)

Speelgoeddieren en koosnamen

Reve is, zoals hij het in *Op weg naar het einde*, p. 85 noemt, 'dol op dieren'. Evenals Janneman Robinson behoort hij tot het slag mensen dat in de 'Introduction' van *Winnie-the-Pooh* 'the nicest people' genoemd wordt. Dat zijn die mensen die graag langdurig in een dierentuin verblijven. En inderdaad geldt voor Reve wat ook in die introductie staat: 'Niemand kan een poosje in Londen zijn, zonder naar de dierentuin te gaan.' (Zie de 'Brief uit Camden Town' in *Op weg naar het einde*).

Evenzo deelt Reve met Janneman Robinson de liefde voor speelgoeddieren. Bij beiden gaat daarbij de voorkeur uit naar de speelgoedbeer: 'O Beer,' zei Janneman Robinson, 'wat houd ik toch een boel van je!' (*Winnie de Poeh*, p.

61). Van de speelgoeddieren die Reve en Wimie bezitten is ook een beer kennelijk de liefste: die mag bij hen in bed slapen en net als de beer van Janneman Robinson heeft hij een naam 'die helemaal van hemzelf' is: hij 'heette Alexander - ik kan het ook niet helpen, want we hebben altijd eerlijk ons best gedaan om oorspronkelijk te doen.' (*Nader tot u*, p. 41).

Omslagfoto van **Op weg naar het einde**

Op de omslagfoto's van de door mij gebruikte edities van *Op weg naar het einde* en *Nader tot u* is een aantal speelgoeddieren te ontwaren waarvan er maar liefst drie een beer zi jn. Oude liefde roest niet. Ook in *Bezorgde ouders* is een belangrijke rol weggelegd voor een speelgoedbeer die Treger vindt bij een vuilnisbak en die vele malen groter is dan 'het speel oedbeertje dat hij in zijn jeugd had bezeten.' (p. 19-20) Behalve dol op dieren is Reve ook dol op koosnamen voor zijn liefdesvrienden en zichzelf. Daarvoor dienen gewoonlijk namen van dieren: (Broertje) Beer, Beest, Wolf, Tijger, Vos, Woelrat, Jakhals, Eenhoorn, Luipaard. Het geven van koosnamen oftewel namen die helemaal van iemand zelf zijn zoals het daar heet, is ook een geliefde bezigheid in *Winniede-de-Poeh*. Men leze in de introductie de liefdevolle beschrijving van hoe de beer aan zijn naam Winnie-de-Poeh komt, en men leze een passage als de volgende:

> En toen zei deze zelfde Beer, Poeh Beer, Winnie-de-Poeh, V.V.K. (Vriend van Knorrie), K.K. (Konijns Kameraad), P.O. (Poolontdekker), I.T. en S.V. (Iejoors Trooster en Staart-Vinder) - in één woord, Poeh zelf, iets zo verstandigs, dat Janneman Robinson niet anders kon doen, dan hem met open mond en ogen almaar aanstaren, zich verwonderend, dat dit heus dezelfde Beer met het Héél Kleine Beetje Verstand was, die hij al zo lang gekend had, en van wie hij zoveel hield.

Aardig is ook dat men de twee n-en in de naam Winnie maar met elkaar hoeft te verbinden en men heeft de koosnaam van een van Reve's beminden. Nog opvallender is dat in Het buis in *het Poeh-hoekje* een Tijger geïntroduceerd wordt

die luistert naar de naam Teigetje. Dit zijn uiteraard vrij oppervlakkige details (het zou leuker geweest zijn als Wimie Teigetje had geheten want evenals Wimie is Teigetje uit *Het huis in het Poeh-hoekje* ontzettend kieskeurig wat eten betreft, tot ergernis van de andere dieren). Interessanter is dat met name in de verhalen waarin Teigetje een rol speelt, proza voorkomt dat zo uit de kroontjespen van onze volkschrijver gevloeid zou kunnen zijn. De volgende passage uit het verhaal ‘Waarin Teigetje het springen en stompen afleert’, moge voor zich spreken:

> ‘Nou, maar ik heb een idee,’ zei Konijn, ‘en hier heb je het. We nemen Teigetje mee op een lange onderzoekingstocht, ergens waar hij nog nooit geweest is, en dan verdwalen we hem daar, en de volgende morgen vinden we hem terug en dan - let eens op mijn woorden - dan zal hij een Geheel Ander Teigetje geworden zijn.’ ‘Waarom?’ vroeg Poeh.

> 'Omdat hij dan een Onderdanig Teigetje is. Omdat hij dan een Verdrietig Teigetje is, een Melancholiek Teigetje, een Klein Berouwvol Teigetje, een soort van 0-Konijn- ik-ben-toch-zo-blij-dat-je-er-bent Teigetje. Daarom!'
> 'Zou hij ook blij zijn, dat ik er was, en Knorrie ook?'
> 'Ja, natuurlijk.'
> 'O, dan is het goed,' zei Poeh. 'Ik zou het erg naar vinden, als hij altijd verdrietig blééf,' zei Knorretje een beetje onzeker.
> 'Teigetjes blijven nooit altijd verdrietig,' legde Konijn uit. 'Ze raken er met Verbazingwekkende Snelheid overheen. Ik heb het pas aan Uil gevraagd, om er helemaal zeker van te zijn, zie je, en die zei, dat dat het was, waarmee ze er altijd overheen raken. Maar als we Teigetje maar vijf minuutjes een Klein en Verdrietig gevoel kunnen geven, dan hebben we al een goede daad gedaan.' (p. 87-88)

Overigens keert ook dit plan zich weer tegen de plannenmakers: ze verdwalen (zich)zelf en het verhaal eindigt dan ook met een Klein Berouwvol Konijntje en een Groot Helpend Teigetje 'die sprong en stompte [...] op die prachtige springerige manier, die bij een Teigetje hoort.' (p. 98)

Sijoep, sijoep

Uit de tot nu toe aangehaalde passages uit de twee boeken over Winnie-de-Poeh blijkt dat daarin veelvuldig woorden die geen eigennaam zijn toch met een hoofdletter beginnen waardoor ze iets geladens krijgen. Van dat procédé mag ook Reve graag gebruik maken: 'Zelfs in dit geringe licht, en nog zonder dat hij zich beweegt, is zijn Nek alleen reeds de vertolking van een Heimwee naar het Onzegbaar Troostende' (*Op weg naar het einde*); 'Onrechtmatige Penetratie Van Zinloos Feit' (idem); 'Ik wil gaan tot Haar Die is de Hoop der Wereld' (*Een circusjongen*) etc.

In de Poeh-verhalen wordt nog op een andere manier met de spelling gespeeld. De dieren houden er zo hun eigen spellingregels op na. Poeh, die verzot is op honing, etiketteert zijn potten steeds met HONNING. En als hij een van zijn potten aan Iejoor wil geven voor diens verjaardag, schrijft Uil er voor hem op: TRR WERU VRAAJDAAIEGAG METTE BSTTE WESNEN NA PEO. En Janneman Robinson, van wie gezegd wordt 'die was de enige in het Woud, die spellen kon', schrijft als hij het druk heeft en daarom niet thuis is, op een 'Bekendmaking': UIT GOUTRUG DURUK GOUTRUG. Zoals bekend schept ook Reve er genoegen in met de spelling te spelen: Polietsie, Godt, &, Wolph, Sczymon etc.

Wie houdt van onzinwoorden kan gelijkelijk bij Winnie-de-Poeh en Reve terecht. Poeh heeft evenals Reve de gewoonte om in zichzelf te mompelen, hummen en neuriën: 'Rumtum-tiddel-um-tum, Tiddel-iddel, tiddel-iddel, Rum-tum-tum-tiddel-um' (*Winnie de Poeh*, p. 23). 'Ik verkeerde in een toestand, waarbij men het beste naar beneden kan staren en bij zichzelf zinloze woorden en zinnen uitspreken. Dat deed ik dan ook. 'Blauw de wingbijl, dromdrom,' sprak ik bij mijzelf. 'Kan niets er aan doen, niets, tom drom diejom. God lieve heiland. Kuilen, allemaal kuilen. De huiluil, sijoep, sijoep. Een toestand. Redebo hop' (*Tien vrolijke verhalen*, p. 150).

Reve vat in *Op weg naar het einde* een betoog van een Pakistaan aldus samen: 'Oehoe doedoe, oerdoe boe, behoe hoe boeng noj' (p. 47). Als Teigetje voor het eerst als vreemdeling bij Poeh verschijnt, lezen we: '"Borreborreborreborre," zei Wie-ter-wereld-het-was' (*Het huis in het Poeh-hoekje*, p. 20).

Ook woorden waarvan de strekking duister is, zijn om te smullen. Bij het lezen van de passage waarin verteld wordt dat naast Knorrie zijn huis een bord staat met de tekst ‘Overtreders W’ moet ik altijd denken aan de tocht van Reve waarbij hij onderweg een bord tegenkomt ‘welks opschrift WERKDROGER 11, of een tekst van gelijke strekking, mij tot op deze dag is blijven intrigeren’ (*Op weg naar het einde*, p. 55).

Tiereleboem

Net als Reve vindt Poeh het heerlijk om een zelfde zinsnede steeds weer te herhalen. Zoals bij Reve de hemel steevast openscheurt tot ‘Het weer van alle mensen’, zo is het voor Poeh altijd wel weer ‘tijd voor een hapje van het een of het ander’.

Beide bedienen zich graag van algemene waarheden: ‘Weliswaar is gezondheid de grootste schat’ (*Op weg naar het einde*, p. 120), daar staat tegenover: ‘Vandaag gezond, morgen dood’ (*Het huis in het Poeh-hoekje*, p. 27), dus: ‘Je moet

altijd voorzichtig zijn.' (Winnie-de-Poeh, p. 25) Er is immers altijd wel wat, of woorden van gelijke strekking.

Evenals Reve is Poeh een dichter. Net zoals Reve koestert Poeh daarbij het idee dat het 'allemaal genade' is: 'Want Gedichten en Deuntjes is niet iets, dat je te pakken krijgt, maar iets, dat jou te pakken krijgt' (*Het huis in het Poeh-hoekje*, p. 112). De gedichten die Poeh maakt zijn van het genre 'Goed Deuntje, zo een, dat Hoopvol voor anderen geneuried zou kunnen worden': 'Hoe langer tiereleboem/ Of het sneeuwt tiereleboem/ Hoe meer tiereleboem/ Of er valt tiereleboem' (*Het huis in het Poeh-hoekje*, p. 7). Dit genre heeft Reve ook beoefend: 'Van pang pang pang pang pang pang pang/ Laat er de hamer smeden/ Van pang pang pang pang pang pang pang/ Dan winnen wij veel leden' (*Archief Reve* 1931- 1960, p. 151). Ook laat hij zijn romanfiguren het genre beoefenen: 'Denis [...] neuriede enige ogenblikken en zong: Ik zat op de trein te wachten,/ Zeven dagen, zeven nachten,/ In de regen, in de kou...' (*Archief Reve* 1931-1960, p. 88); 'hij zong, maar was dat... zingen?.. "Tierelierelier.../Wie is nummer vier..?"' (*De vierde man*, p. 40); 'Terwijl hij met luide stern zong: "En Jezus stierf op Golgotha, wiede-wiede-wiet tsieng boem".' (V*Vier wintervertellingen*, p. 130)

Door het hele werk van Reve heen is zijn grote hang naar symbolen te vinden: ook de gewoonste dingen betekenen iets. Dat geldt ook voor Poeh:

> Winnie-de-Poeh ging zitten aan de voet van de boom, ondersteunde zijn kop met zijn beide voorpoten en begon diep na te denken. Eerst zei hij bij zichzelf: 'Dat gezoem heeft een betekenis. Niemand zou zo'n zoemend geluid maken, aldoor: zoem, zoem, zonder dat hij er iets mee bedoelde.' (*Winnie-de-Poeh*, . 11)
> 'Aha!' zei Poeh (*Rum-tum-tiddel-um-tum*).
> 'Als ik iets van iets afweet, dan betekent dit gat, dat Konijn hier woont, en' zei hij, 'Konijn betekent Gezelschap,' zei hij, 'en Gezelschap betekent iets te Eten, en Luisteren naar *Mij als ik mijn Deuntje Neurie*, enzovoort! *Rum-tum-tiddel-um*.' (*Winnie-de-Poeh*, p. 23)

En ook voor Iejoor:

> 'Weet je, wat dat betekent, een A, kleine Knor?'
> 'Nee, Iejoor!'
> 'Dat betekent Opvoeding, het betekent Geleerdheid, het betekent alles, wat jij en Poeh niet hebben. Dat betekent een A.' (*Het huis in het Poeh-hoekje*, p. 69)

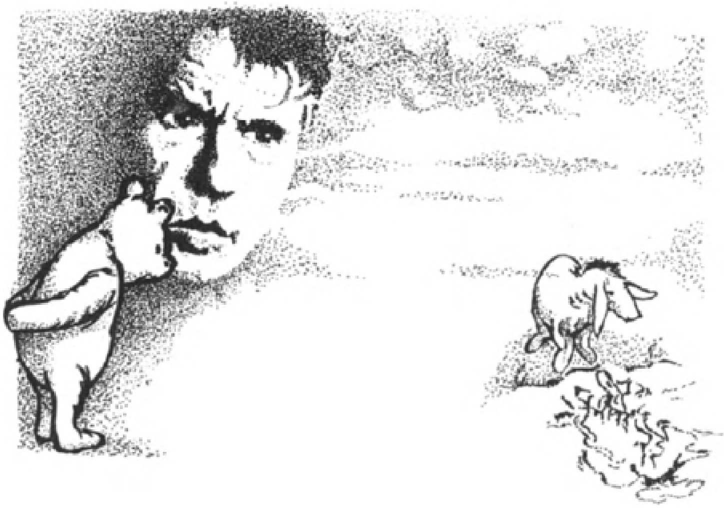
Treurige Toestand

Reviaans tobben doet Poeh ook: '... aldoor flink voortstappend, begon hij erover na te denken, wat alle anderen op dit ogenblik wel zouden doen en hoe je je wel zou voelen als je opeens iemand anders was...' (*Winnie-de- Poeh*, p. 23). Maar qua tobben wordt hij in de schaduw gesteld door Iefoor die vrijwel permanent in een 'Treurige Toestand' verkeert waarin hij 'heel somber' is. Alsof niet God maar Reve zelf in de gedaante van een Ezel tot ons komt:

> De arme oude grijze Iejoor stond heel alleen in een vergeten hoekje van 't Woud, waar veel distels groeiden, met zijn voorpoten wijd uit elkaar, zijn kop naar één kant gebogen, in gedachten verzonken. Nu eens dacht hij treurig bij zichzelf: ‘Waarom?’ En dan weer dacht hij: ‘Waarvoor?’ en een poosje later dacht hij: ‘In hoeverre?’ (*Winnie-de-Poeh*, p. 40)

Net als Frits van Egters in *De avonden* bekijkt Iejoor zich aandachtig in de spiegel (i.c. spiegelend water) en net als Frits is hij weinig tevreden over wat hij ziet: ‘Aandoenlijk,’ zei hij. ‘Dat is 't juiste woord: “Aandoenlijk”.’ En nadat hij ook zijn andere zijde bekeken heeft: ‘Dat dacht ik al,’ zei hij, ‘aan *deze kant* zie ik er niet veel beter uit! Maar niemand, die er zich om bekommert! Geen enkel schepsel, dat wat om me geeft!’ (*Winnie-de-Poeh*, p. 62-63). En dit gebeurt dan ook nog op Iejoors verjaardag, die door iedereen in het Woud vergeten wordt. Totdat Poeh bij hem langskomt en het zo triest vindt dat hij op een drafje een cadeau gaat halen voor Iejoor en Knorretje opdraagt zulks eveneens te doen. Poeh bedenkt als cadeau een pot Honning, maar besluit na rijp beraad de inhoud daarvan toch maar zelf te nuttigen. ‘Als je maar lang genoeg nadenkt, valt je vanzelf het juiste besluit in,’ zegt Reve als hij de ‘laat-Victoriaanse vleesschaal’ die hij eerst aan ‘P.’ en vervolgens aan ‘kunstbroeder W.’ heeft toebedacht, uiteindelijk toch maar

voor zichzelf bestemt (*Op weg naar het einde*, p. 100). Zo ook krijgt Iejoor voor zijn verjaardag een lege honingpot en van Knorretje een ballonnetje dat helaas onderweg geknapt is. Toch is Iejoor ‘halfdol van blijdschap’, want hij kan nu het kapotte ballonnetje in de lege honingpot (door Poeh omschreven als ‘Nuttig Presentje’) opbergen!



illustratie: Leo Eland

De niet goed te omschrijven Immense Treurnis-Waar-Je-Of-Je-Wilt-Of-Niet-Toch-Om-Moet-Lachen die uit dit en vele andere Poehverhalen spreekt, maakt voor mij dat die verhalen kunnen wedijveren met het mooiste wat Reve heeft geschreven. Met name het al eerder genoemde verhaal waarin Poeh en Knorretje een huis voor Iejoor bouwen - om het met de woorden van Reve te zeggen: ‘Ik geloof niet dat men een voorval als dit, vooral de dubbelgelaagde verwarring die het bevat, ooit zelf zou kunnen bedenken’ (Op weg naar het einde, p. 37).

Maar wat meer is: voor wie zowel de verhalen over Poeh als die van/over Reve kent en van beide evenveel houdt, dient onvermijdelijk bij het lezen van de Poeh-verhalen, het werk van Reve als repoussoir en andersom. Zo kan Reve, die bij voorbeeld in zijn brieven aan Carmiggelt klaagt dat hij het helemaal zonder traditie moet stellen, toch nog aan ‘zo'n soort van een Ding’ geholpen worden.

En is het niet Darger zelf die dat prophetisch al jaren geleden voorspelde? In het verhaal ‘De vacantie’ uit *Vier wintervertellingen* overkomt hem dit: ‘Plotseling vormden zijn lippen een zin. “Achter alles is behang,” fluisterde hij, “achter alles is behang”, hoewel hij niet wist wat deze woorden te betekenen hadden.’ Moge het hem bij dezen duidelijk zijn.

Jos Paardekooper

Kattebellen voor de eeuwigheid*
Over de brievenboeken van Gerard Reve

> **Melkboer:** Nel, heb je de bestelling van die Van het Reve er ook bij?
> **Zijn vrouw:** Wat was die ook weer?
> **Melkboer:** Ik zal 't je voorlezen - hier is ie: 'Lieve melkboer - juist nam ik mij voor deze ochtend, die mij zeer grauw voorkwam na een lange nacht in gezelschap van de pornografische schrijver J.C. en de verleidelijke acteur J.A. naar welke laatste ik nooit kan kijken zonder, terwijl het hete bloed door mijn lichaam golft, te denken aan de jeugdige knecht die enige jaren geleden met jou de wijk bediende en die door God, in diens almachtige wijsheid, ondanks mijn geile gebeden tenslotte werd bestemd voor die onmogelijke trut van de groenteman - de bestelling af te doen met een briefje, toen ik vaststelde dat ik mij nu lang genoeg met gemakzucht heb afgemaakt van de taak die mij is toegewezen door de Geest die Vuur en Genade is. In welke vaststelling ik minder aangemoedigd werd door Innerlijke Drift dan wel door de overweging dat de Uitgever van Tirade het honorarium met 3 gulden per pagina heeft verhoogd, en het dus weinig zoden aan de dijk zou zetten, wanneer ik zou volstaan met de eenvoudige mededeling 1 melk, 1 karnemelk.
> **De vrouw:** Oók kàrnemelk? Dan heppie zeker gasten!
> (*Zoishettoevalligooknog'seenkeer;* Amsterdam 1966, p. 76)
> **'Brieven schrijven: "het is makkelijk, want je kan het later nog eens lezen."'** (*Werther Nieland*, p. 66)

Wie wil er niet graag brieven krijgen? Wie schríjft er nog brieven, is de wedervraag. Brieven schrijven is voor tevredenen of legen; dat een normaal mens er niet meer toe komt, dat is de schuld van De Tijd Die Zo Snel Gaat, en De Telefoon Die Hem Lui Maakt. Bovendien is het met de kennis van de spelling bij de moderne jeugd droevig gesteld, en zoals J.P.M. Tacx in zijn beroemde handleiding die in vele huisgezinnen in gebruik is (*Brieven schrijven een kennis, een kunst*) al leerde, heeft het schrijven van een brief 'drie aspecten, die niet gescheiden kunnen worden', te weten 1. de inhoud van een brief, 2. de taalkundige verzorging, en 3. de uiterlijke verzorging van de brief. Daarom is het goed dat er af en toe mensen zijn die zich over slordig taalgebruik kritisch uitlaten. Een voorbeeld:

Uw geëerd schrijven bevat twee fouten. U schrijft 'verkorte'. Dit moet zijn *verkortte*, want de stam van verkorten eindigt op een *t*. We gaan helaas naar een struktuurloze, syntaksisloze en eenzijdig fonetiese apentaal toe. Men schrijft doodgemoedereerd *graat* als men *graad* bedoelt, zich niet bekommerend om het lot van de afleidingen van het woord: *graten* (van een vis) en *graden* (van vorst).'

'Het woord *onechtelijk* bestaat niet. Het is een contaminaatsie van *onecht* en *buitenechtelijk*.'

Een erg gelukkig voorbeeld lijkt het niet; het doet wat inconsequent aan om zelf fonetische apentaal te schrijven ('fonetiese', 'contaminaatsie'), en het anderen aan te wrijven. Hoe komt het dan dat dit citaat desondanks, en ondanks de belerende toon een glimlach opwekt - nu ja: bij sommige mensen? Dat komt, doordat het, dat had de lezer al wel begrepen, een citaat van Gerard Reve is. Het is, om precies te zijn, uit één van de brieven aan de Vestdijk-kenner Dr. Ir. J. Visser, die zijn opgenomen in *Brieven aan geschoolde arbeiders*. De ingenieur is alleen al hierdoor

wat mij betreft bijgezet in het panopticum van Gefopte Reviaanse Correspondenten, een soort grotemensenvariant op de Nieuwe Leger Club uit *Werther Nieland*.

Bij het verschijnen van de *Brieven aan Wimie*, nota bene een van de eerste en belangwekkendste bundels, mopperde een recensent: ‘Wat kan het belang zijn van deze brieven? Wij, de lezers, weten immers allang hoe het werk van de schrijver zich heeft ontwikkeld. Bieden deze brieven extra inzicht in de ontwikkeling van de schrijver of worden de door Reve aangeroerde kwesties weergaloos verwoord, met een schoonheid die in het latere

werk niet te vinden is? Niets van dit alles. De brieven bevatten een veelheid van huishoudelijke kwesties, die gedetailleerd uit de doeken worden gedaan.' (Tom de Greef in De Tijd, 2 januari 1981)

Maar de H.H. uitgevers Veen en Van Oorschot lieten zich door deze verschrikkelijke woorden allerminst ontmoedigen, en deden na 1980 de ene na de andere brievenbundel het licht zien: *Brieven aan Josine M.* en *Brieven aan Bernard S.* (beide in 1981), *Brieven aan Simon C.* (1982), *Brieven aan Wim B.* (1983), *Brieven aan Frans P.* (1984), *Brieven aan geschoolde arbeiders* (1985), *Brieven aan Ludo P.* (1986), en speciaal voor Tom de Greef werd een kleine bloemlezing uit al deze bundels samengesteld, onder de als altijd zéér reviaanse titel *Klein gebrek geen bezwaar* (1986).

Over smaak valt te twisten, zeker bij een zo betwistbaar auteur als Reve. In zijn recensie over een van de laatste bundels, *Brieven aan geschoolde arbeiders*, oordeelde I. Sitniakowsky in De Telegraaf als vanouds zuur (in deze bundel laat Reve zich 'van zijn onbenulligste zijde zien. Wat hij bijvoorbeeld Indië-kenner Rob Nieuwenhuys vanuit Indonesië te melden heeft, kan rustig worden overgeslagen'), waartegenover Willem Kuipers (De Volkskrant) juist vond dat deze brieven 'zo buitengewoon aardig' waren. En wat voor Tom de Greef 'huishoudelijke kwesties' zijn, zijn voor anderen wellicht de essentiëlere zaken des levens, teruggebracht, want literatuur is uiteindelijk ook een *vorm*kwestie, tot huiselijke proporties.

'(...) ik moet nu nog aan H. en de Bezige Bij schrijven, morgen aan mijn vader, dan weer aan X., etc. Gemiddeld drie brieven per dag - dat valt niet mee', luidde de verzuchting op zaterdag 22 juni 1963 in Kamer 10 van Hotel 'Madrid' te Algeciras, Spanje. Hij was in eerste instantie bestemd voor Wim Schuhmacher, alias Wimie, Reve's toenmalige liefdesvriend. Door de publikatie van de bundel *Brieven aan Wimie* (1980) zijn ook wij er deelachtig aan geworden. Dezelfde gedachte, hetzelfde getal, vinden we terug in een brief aan Josine Meijer, gedateerd 28 juni 1963 (dus vrijwel op dezelfde dag als de brief aan Wimie): 'Ik heb heel veel te schrijven, maar hoe is het, de gedachten tuimelen over elkaar heen, en omdat ik gemiddeld drie brieven per dag moet schrijven, en in de tijd dat ik nog geen machine bij me had geen afschriften heb gehouden, weet ik niet zo precies meer, wat ik jullie al wel en wat nog niet geschreven heb.'

Het zal dus wel waar zijn, want het staat op papier; maar zelfs al gaan we voorzichtigheidshalve uit van een moyenne van één ('Ik schrijf iedere dag gemiddeld wel één brief van uitvoerige lengte'; brief aan Simon Carmiggelt van 2 augustus 1971), dan nog levert dat bij zes schrijfdagen per week (Zondag Rustdag) gemeten over de dertig jaar waaruit we een regelmatige Reve-brievenproduktie kennen, een kleine tienduizend brieven op; zegge zeven tot acht mille aan postzegels. Híerover hoeft, dacht ik, toch geen discussie te zijn: kwantitatief kan Reve zonder problemen een epistolair fenomeen binnen de vaderlandse letteren worden genoemd.

Wat was ook alweer de vraag? De vraag was wat het belang kon zijn van deze brieven. Voor mij zijn de brieven van Gerard Reve een probaat middel tegen misantropie, hoofdpijn en chagrijn, enfin: tegen het Hollandse klimaat, maar ik besef dat een kinderhand gauw gevuld is. Voor Reve is het het enige middel tegen krankzinnigheid, en daarnaast eenvoudigweg een eerlijk middel van bestaan, maar ik besef dat een recensentenhand daarmee niet gevuld is. Welaan dan: weten wij inderdaad 'allang' hoe het werk van de schrijver zich heeft ontwikkeld, en waarom? Bieden deze brieven extra inzicht in de ontwikkeling van de schrijver, of worden de door Reve aangeroerde kwesties weergaloos verwoord, met een schoonheid die in het latere werk niet te vinden is? (Deze laatste vraag is een beetje gemeen: is het ook goed als de brieven de schoonheid van het latere werk benaderen, of gewoon

evenaren?) En als we toch bezig zijn: Reve's oeuvre van de laatste tien jaar telt twee romans, drie novellen en een aantal bundelingen van verspreide publikaties; daarnaast acht omvangrijke brievenbundels. Wanneer er, vijftig jaar na zijn dood, een straat naar hem wordt genoemd, is dat dan ter nagedachtenis van de *romancier* of van de *épistolier* Gerard Reve? Deze vragen zullen in liet navolgende niet allemaal beantwoord worden.

> '**Iemand schrijft hartverscheurend mooi over zijn jeugd, maar zwoegt een mensenleven lang op onleesbare historische romans.**' (*Brieven aan geschoolde arbeiders*, p. 261)

> 'Een groot deel van mijn Geliefd Publiek juicht volgens mij alleen omdat het denkt dat ik een revolutionair ben en tegen het "establishment" zou zijn, zulks omdat ik beschrijf wat niet bepaald maatschappelijk koerant is. Maar ik ben helemaal niet tegen het establishment! Ik ben vóór Kerk & Staat & Orde & Gezag & ons Vorstenhuis, en tegen de arbeiders.' (Brief aan Simon C. van 16 mei 1971)

Niet alleen in zijn denkbeelden is Reve altijd een non-conformist geweest (in het begin van de jaren zestig vielen deze denkbeelden toevalligerwijs ten dele samen met die van een links-progressieve generatie), ook in zijn literaire opvattingen en voorkeuren was en is hij wars van modieuze ontwikkelingen. Na het aanvankelijke succes van *De avonden* en de mislukte pogingen in het genre van de short story en in het toneel vond hij zichzelf in een genre dat hem min of meer was aangereikt door zijn redacteurschap bij het literaire tijdschrift Tirade: het schrijven van reisbrieven. 'Ja, het is wonderlijk,' schreef hij aan Josine Meijer op 16 november 1962 (dat is vlak nadat de roemruchte 'Brief uit Edinburgh' was verschenen), 'dat je een half leven lang niet in de gaten hebt, dat je over jezelf en over je gehele zelf moet schrijven. Gek overigens, dat ik mijn reisbrief eerst slecht, rommelig, pateties & goedkoop vond, & pas nu de vorm & strekking kan waarderen.'

Ik vermoed dat met dit 'over je gehele zelf schrijven' méér bedoeld is dan Reve's bekentenis van zijn homoseksuele geaardheid, het aspekt dat destijds zo overheersend is benadrukt. Tussen 1959 en 1962 (in deze jaren viel o.a. de officiële scheiding van Hanny Michaëlis, en overleed Reve's moeder) heeft zich behalve een seksuele bevrijding nog een complex van bevrijdingen voltrokken:

- de bevrijding uit het ouderlijk communistisch milieu (al beschreven in het verhaal 'Haringgraten', later in de felle reaktionaire 'Brief uit Berlijn' en veel later in *Moeder en zoon*);
- de bevrijding van de bevoogding door en het verlies van zijn moeder (ik geloof dat het geen toeval is dat in het Tirade-nummer dat voorafging aan dat waarin de 'Brief uit Edinburgh' stond, het gedicht 'Droom' was opgenomen, met de beginregels 'Vannacht verscheen mij in een droomgezicht mijn oude moeder, / eindelijk eens goed gekleed');
- de bevrijding ook van de gedachte dat het ongepast is om met kunst geld te verdienen (daarover repte hij al in zijn. Dankwoord bij de uitreiking van de Mr. van der Viesprijs, in 1960);
- en tenslotte, maar ook ditmaal niet het minst, een stilistische bevrijding, uit een vorm waarin hij blijkbaar niet kwijt kon wie hij was.

Deze laatste bevrijding heeft zich gefaseerd voltrokken: via de zogenoemde reisbrieven in Tirade en de latere bundelingen van de meeste hiervan in *Op weg naar het einde* (1963) en *Nader tot U* (1966) tot de eerste publikatie van een serie particuliere brieven in *De taal der liefde* (1970).

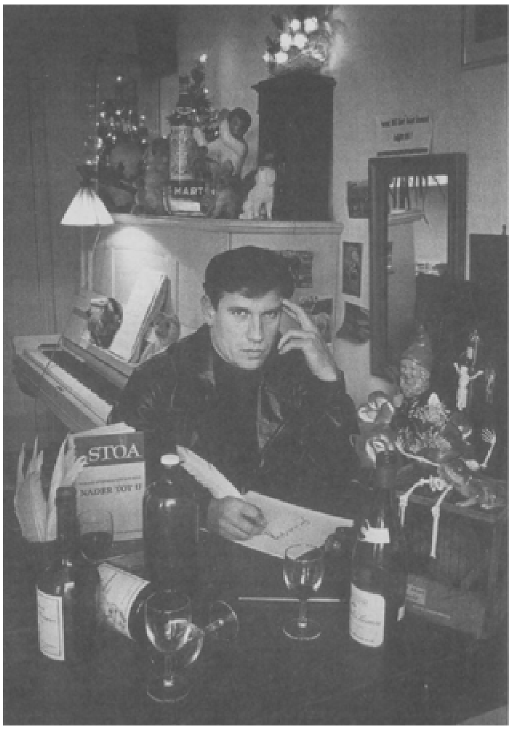
> **'Jongen ga nou zitten en schrijf maar gewoon over jezelf, wat je denkt, voelt en waar jij je kopzorgen over maakt, dan komt er fijn werk te voorschijn.'** (*In gesprek*, p. 80)

Met die reisbrieven, om te beginnen, hadden de critici het te kwaad; waren het wel brieven, aan wie waren ze dan gericht, waren ze wel echt in dat en dat hotel geschreven? Het verhaal van het plotselinge succes van de eerste bundeling onder de titel *Op weg naar het einde* is vaak verteld; in een notedop staat het beschreven

in het interview met H.U. Jessurun d'Oliveira in de bundel *Scheppen riep hij gaat van Au* (Amsterdam 1967): Hoe Tirade kopij nodig had; hoe Van Oorschot Reve preste om de brieven te bundelen, en hoe H.A. Gomperts hen bewerkte om ze niet als brieven of essays in de prestigieuze Stoa-reeks onder te brengen, maar in de Witte Olifant-reeks, ‘gewoon als roman’. Dat plannetje ring niet door, hoewel Reve zelf de reisbrieven in gebundelde vorm als een roman wenste te beschouwen. *Op weg naar het einde* verwierf niet per ongeluk de Romanprijs van de Gemeente Amsterdam, en de Duitse vertaling van *Nader tot U*, in 1970 verschenen bij Merlin Verlag te Hamburg, had als ondertitel ‘Roman’.

Wat het vormaspect betreft: voor Reve waren *Op weg naar het einde* en *Nader tot U* geen brievenboeken, maar eerder ‘romans fleuves’ (zoals hij in een interview tegenover Michiel Schmidt - opgenomen in de interviewbundel *In gesprek* - uiteenzette).

De roman fleuve was een in het begin van



Gerard Reve, foto: Eddy Posthuma de Boer

onze eeuw bloeiend genre, geïntroduceerd door de Franse romanschrijver Romain Rolland. Kenmerkend is de tamelijk losse aard van deze romans, in tegenstelling tot de toen heersende naturalistische roman, alsook de vele nevenintriges, waardoor ze meer een uitbeelding van een tijd dan van een karakter-personage moesten krijgen (een fleuve is, in tegenstelling tot een rivière, een stroom, met de nadruk op groot en snel vliedend).

Wat de lezer van toen niet wist, weten wij nu wel: dat de reisbrieven niet en toch ook wel op dat en dat morsige hotelkamertje in Algeciras (enzovoort) zijn geconcipieerd. Hele lappen, en dan vooral de kernpassages, zijn gegroeid vanuit de particuliere correspondentie, die in dit opzicht als een schrijfoefening heeft gediend. Als voorbeeld moge gelden de beroemde zinsnede uit de 'Brief uit Schrijversland', welke brief in zijn geheel beschouwd kan worden als Reve's literaire credo:

> Ik heb geen flauw idee, of mijn geschriften werkelijk, zoals sommige gezaghebbende mensen beweren, betekenis hebben, maar wel weet ik, dat ik moet werken en schrijven, omdat mijn schrijven voor mij leven, dat wil zeggen me ontwikkelen en mijzelf rekenschap geven betekent. Ik moet schrijven, omdat het de enige aktiviteit is die ik vind dat zin heeft, niet omdat ik er iets of iemand mee dien, maar omdat het mijn werk is en mijn bestemming, mijn gedachten op schrift te stellen.

De 'Brief uit Schrijversland' is gedateerd 9 mei 1963. De gedachte van dit credo moet tot een bezweringsformule in zijn kop zijn gegroeid; we vinden hem in steeds letterlijker vorm in brieven aan Wimie (11 maart 1963), aan Ludo P. (24 maart 1963) en aan Josine M. (29 maart 1963). (En wie zal zeggen in hoeveel andere, nog niet gepubliceerde brieven uit die maanden.)

Met de publikatie van de reisbrieven overschreed Reve voor zichzelf de grens van het 'particuliere tobben'; het moest eruit, en niet alleen tegen zijn correspondenten.

> **'Er staan in die brieven prachtige zinnen, die je niet moet laten wegdwarrelen.'** (Simon Carmiggelt in *Met de neus in de boeken* p. 62)

De taal der liefde is in tweeërlei opzicht het logische vervolg in deze ontwikkeling: vormtechnisch (want Reve zal de eenmaal gewonnen losheid van de 'romans fleuves' niet meer prijsgeven), en thematisch (ook de vrijheid van de brief zal niet meer worden losgelaten). In een brief van 19 augustus 1971 aan Simon C., opgenomen in *De taal der liefde* zelf, verklaarde Reve: 'Kijk, ik wil voortaan geen struktuur meer van de aard van de laat-19de eeuwse psychologiese roman of zelfs *roman fleuve*. Ik ga diverse bezeten verhalen schrijven in de trant van... Vormen er vijf of zes tenslotte het volume van een boek, dan laat ik dat boek verschijnen.'

Lieve jongens kon nog doorgaan voor een wat nonchalant geconstrueerd sprookjesboek voor heren, maar met *Een circusjongen* en *Oud en eenzaam* werd deze belofte volledig ingelost. Hoezeer de andere belofte, die van de bezeten briefschrijver, werd ingelost, is inmiddels ook bekend.

Simon Carmiggelt zal niet de enige zijn geweest die Reve er bij herhaling op heeft gewezen dat hij zijn brieven moest koesteren, of op zijn minst copiëren. Men zegt dat het Johan Polak is geweest die de auteur uiteindelijk ertoe heeft overgehaald om de brieven, die onder andere het schrijven van een roman tot onderwerp hadden,

een plaatsje te geven midden in die roman-in-wording. Het bleek een gouden greep, niet alleen uit compositorisch oogpunt. De pers jubelde het uit, de persen konden de herdrukken niet aan, en het enige wat er te betreuren viel was dat slechts één helft van de correspondentie was afgedrukt. (Nu ja, het enige: hierbij moet worden aangetekend dat tussen de lofzangen door wel degelijk protesten weerklonken tegen het toenemend aantal racistische opmerkingen; pas bij het wegvallen van de dubbele bodem der ironie, zoals in het beruchte Parool-interview van januari 1983 met Boudewijn Büch, zou dit geluid gaan overheersen.)

Jaren later is Carmiggelt stukje bij beetje tegemoet gekomen aan de wens om ook zijn aandeel in de correspondentie te publiceren (eerst in het boekenweekgeschenk *Mooi kado*, later uitgebreider in *Met de neus in de boeken*). Het bleek niet nodig: de brieven van Gerard zijn ‘een eenzijdige aangelegenheid; er is geen hoor en wederhoor (...). Bovendien kan hij niet erg goed luisteren en heeft van het begin af reeds zijn eigen mening gevormd. (...) Een

schrijver pur sang, die niets anders wilde dan schrijven, en daarmee als een fatsoenlijk ambachtsman, door het geschrevene te verkopen, genoeg geld wilde verdienen om fatsoenlijk, zonder hinderlijke en belemmerende armoede, te kunnen le ven.' Kernachtiger dan hier door de mysterieuze 'Weldoener Q.' in het nawoord van de *Brieven aan Ludo P.*, kan het niet worden geformuleerd.

> **'Ik heb evenmin gestudeerd, behalve aan de faculteit die Leven heet.'**
> (brief aan de komiek Rijk de G.)

De brievenbundel *Brieven aan geschoolde arbeiders* uit 1985 neemt in de vanaf 1980 verschenen bundels een aparte plaats in. Het is in de reeks die bij uitgeverij Veen tot nu toe is verschenen de enige die niet aan één correspondent gericht is. De bundel maakt daardoor een enigszins verbrokkelde indruk (in sommige gevallen - Huug Kaleis, Jacques Presser, H.A. Gomperts - is niet meer dan één brief opgenomen), maar daar staat tegenover dat de grote verscheidenheid aan geadresseerden borg staat voor een staalkaart aan gespreksonderwerpen. Bovendien zijn de correspondenties in chronologische volgorde opgenomen, zodat de verschuivingen in thematiek (bijvoorbeeld de geleidelijke beheersbaarheid van het alkoholprobleem, en de toenemende geborgenheid in de religie) goed zijn waar te nemen. Echt grote veranderingen in de *stijl* zijn niet merkbaar, hooguit een lichte toename van clichéwendingen, maar minder dan in de romans. De titel van de bundel is nogal verneukeratief. Het gaat hier niet om 'gediplomeerde arbeiders' in de gebruikelijke, dat wil zeggen pregnante zin des woords (zoals in de *Veertien etsen van Frans Lodewijk Pannekoek voor arbeiders verklaard*), maar om min of meer geleerde correspondenten. Overigens: daarmee kunnen we alle kanten op. In het gezelschap van zestien correspondenten bevinden zich een theoloog, een seksuoloog, collega-schrijvers en letterkundigen, maar ook 'homiofiele' liefdesvrienden, die ongetwijfeld ook wel ergens in geschoold zijn, maar die Reve zelden tot méér weten te inspireren dan tot 'Lief Beertje je verhaal heeft me zwaarmoedig en geil gemaakt hoe heet het.'

Bovendien: ik zou zo gauw geen eerdere correspondent weten die ook níet in deze bundel had gepast. De boektitel verwoordt hooguit op luchtige wijze Reve's minderwaardigheidsgevoel tegenover gestudeerde personen. Dat is al haarscherp getekend in *De Avonden*, waarin Frits van Egters, die zijn dagen na een afgebroken middelbare-schoolopleiding 'op een kantoor' slijt, zich temidden van allerlei studerende leeftijdgenoten alleen maar kan handhaven met het soort grappen dat we sindsdien gewend zijn 'reviaanse humor' te noemen. Op de schoolreünie stelt hij zich voor als 'de mislukte broer'.

Veelzeggend is daarom in deze bundel de afwezigheid van de man die *nolens volens* door het leven gaat als 'de geleerde broer', professor Karel van het Reve. Althans: hij is afwezig als correspondent. Hij is des te pijnlijker aanwezig in de brief aan Hans Gomperts (is het opzet dat die hier niet als prof. H.A. Gomperts wordt aangeduid?). Het is een brief waarin alle haat is samengebald tegen de oudere broer, die kennelijk model staat voor het type mens dat Reve beangstigt: de realist, de voor mystiek en symboliek ongevoelige verlichte denker, die in tal van andere passages met zoveel ironie wordt beschreven. Zo typeert Reve zijn collega Henk Romijn Meyer (in de brief aan Huug Kaleis) als behorend tot het soort mensen dat niets begrijpt 'van religie, en ontkent dat ons hele denken, voelen, handelen doortrokken is van mythische voorstellingen waarin onze grondproblematiek aanschouwelijk wordt. (Dat) is allemaal onzin, want iemand die dood gaat kan niet meer levend worden, en Maria moet door iemand geveegd zijn, wat dacht je! Mensen

als hij weigeren in te zien, dat religieuze waarheid niets met konkrete feiten te maken heeft.'

Grote afwezige is Rudy Kousbroek, met wie Reve van tijd tot tijd een openbare briefwisseling onderhoudt via NRC Handelsblad. Enkele brieven aan Kousbroek zijn opgenomen in *Album Gerard Reve*, onder de verzameltitel 'Klein maar fijn'. Het zijn brieven die naar méér doen verlangen. Hoewel Kousbroek mij in zijn opvattingen én stijl meer aan Karel van het Reve doet denken, is hij kennelijk een fervent aanhanger van de romantisch-decadente broer, en dat vanaf het allereerste begin. In mijn archief vond ik een lovende bespreking door Rudy Kousbroek van *Werther Nieland* (verschenen in Braak, mei 1950). Het is niet ondenkbaar dat het Revecliché, dat er in zijn boeken 'geen normaal mens voorkomt' - weer gehanteerd in de Verantwoording van *Brieven aan geschoolde arbeiders* - op deze bespreking is terug te voeren, waarin Kous-

broek schreef 'dat men bij v.h. Reve soms niet ontkomt aan de gewaarwording, dat er bijna geen normale mensen in het hele verhaal voorkomen.' (Overigens signaleert R.K. hierin ook 'een soort humor die enigszins aan Carmiggelt doet denken'.)

Kousbroeks brieven - misschien wel de mooiste in het land op die van Reve na - inspireren Reve tot de meest bizarre verhalen, zoals in een brief gedateerd 'Maria Hemelvaart 1985', waarin Reve het KLADDS oftewel 'Kleedjes Aan De Deur Syndroom' ontvouwt, zijnde het probleem dat men, wanneer ooit de Allerhoogste aan de deur komt met de boodschap 'Ik ben de Weg, de Waarheid en het Leven', Hem wantrouwend zal wegsturen met de woorden 'Man, sodemieter op, en laat om te beginnen je haar knippen.'

> **'Eén verlosser boven de schoorsteenmantel vind ik al zat genoeg. (Ik houd van godsdienst, als hij niet te duur is.)'** (*Brieven aan geschoolde arbeiders*, p. 247)

De meeste correspondenties in deze bundel beginnen met een antwoordbrief van Reve, een antwoord hetzij op een ontvangen brief (zelden is duidelijk of dat dan het begin van de correspondentie was), hetzij op een ingeleverd artikel voor Tirade, voor welk blad hij redactiesecretaris was.

Reve geeft, veelal ongevraagd, zijn correspondenten veel raad, en niet zelden betreft het raadgevingen waar men een dubbele bodem kan vermoeden. De toch al uitgebreide terechtwijzing aan het adres van Dr. Ir. J. Visser over zijn spelfout krijgt mijns inziens een andere betekenis, wanneer we in een andere brief (aan A. Roland Holst) lezen: 'Ik krijg van niemand onder de 30 jaar oud meer een brief die niet stikt van de taalfouten - niet spelfouten, want die vind ik onbelangrijk - maar syntaktiese idiootsieën en niets betekenende woorden als "trend", "communicatie", "nieuw" en "jong".' (*Brieven aan geschoolde arbeiders* p. 186) Waarschijnlijk had Reve met de Vestdijk-biograaf een heel ander dan een spelling-appeltje te schillen.

Waar hij om raad of steun *vraagt*, betreft het, zijn mening omtrent de seksen indachtig, vrijwel altijd vrouwen (Vasalis, Josine Meijer), al lijkt hij bij Carmiggelt veel steun in het gemeenschappelijke alkoholprobleem te hebben gevonden. In de Verantwoording spreekt Reve de hoop uit 'dat mijn gewaardeerde lezers en lezeressen (..) ook af en toe ongegeneerd zullen kunnen lachen.' Dat lukte inderdaad, hoewel meer dan één recensent zich meende te moeten generen. Het grenst natuurlijk ook aan leedvermaak te lezen hoe Reve Dr. Louis Fessard, verbonden aan de Université de Paris-Nanterre, waar de afdeling Humor onderbemand moet zijn, op de mouw speldt dat zijn 'zogenaamde homiofilie' een door W.F. Hermans verzonnen gerucht is, waarbij hij de omkering zover doordrijft dat hij hem voorstelt hem met zijn 'vrouw Marina' te komen bezoeken. Drie jaar later schrijft Reve trouwens, ditmaal zonder maskerade, aan Kousbroek (brief in *Album Gerard Reve*) dat hij Fessard ervan verdenkt de vertaling van Reve-boeken bij Gallimard te blokkeren: 'Die Fessard is een bange vogel, die alleen mooi vindt wat *en vogue* is.'

Leedvermaak (en ongegeneerd lachen) om de nauwelijks subtiele wijze waarop A. Roland Holst tot overjarige rokkenjager wordt gedevalueerd: 'U bent het zingend hart van bronstig Holland en geil Nederland. Achter iemand aan zitten en die krijgen of niet krijgen, en bij het niet krijgen kankeren, en bij het wel krijgen morren, dat het toch nietzoveel is, wat je ervan overhoudt, ziedaar de portee van Uw werk.' Het is nauwelijks denkbaar dat Reve, zo deze brief al werkelijk verzonden werd, hierop nog een antwoord heeft gekregen. (Toch volgen er nog drie brieven van Reve's kant...)

Daarnaast is er het vele 'besmuikt lachen' om de altijd weer onverwachte en daardoor feilloos werkende clichés:

'In mijn nieuwe roman waaraan ik werk, krijgt iemand om ongeveer des namiddags te 5 uur bezoek. Daarna tot een uur of acht, speelt zich van alles af. Ik vertel je niet wat, want er zijn kinderen in de kamer.' (p. 132) 'Fijn lang achter elkaar heb ik gepraat, is het niet?' (p. 133)

Bij het trachten te verkrijgen van een verdovend middel (om een boek over *Opium Eaters* beter te kunnen vertalen):

'Ik wil het ook wel gebruiken ten dienste van iemand, die onderzoekingen doet, en op mijn ervaringen wil promoveren. In kunstmaandverband dus, bij wijze van spreken. De één zijn emootsie is de ander zijn promootsie.' (p.133)

U ziet: op niet meer dan twee bladzijden; en dat alles bij de prijs inbegrepen, zullen we maar zeggen.

‘Ja, en dan dat “groot gaan”. Wat is dat voor taal? Is dat Limburgs seminarie-patois?’ (Brieven aan geschoolde arbeiders, p.33)

Dit brievenboek wordt, buiten kijf, gedragen door de achtentwintig brieven aan prof. W.K. Grossouw, dezelfde die Reve in het ‘Ezelproces’ als getuige à decharge zou bijstaan. De aanhef wijzigt zich heel langzaam van ‘Zeer geachte heer’ tot het voorzichtige ‘Waarde broeder’. Alleen in de allerlaatste brief, geschreven vier jaar na de overige, is een terugkeer - ook in de aanspreekvorm, naar ‘U’ - naar het afstandelijk klinkende ‘Zeergewaardeerde kollega’. De verhoudingen zijn kennelijk bekoeld.

Reve laat zich in deze brieven kennen als een taalkunstenaar op het scherp van de snede. Met een nauwelijks verholen ontzag meldt annotator Nop Maas bij voortduring dat ‘ook deze suggestie van Reve in dankbaarheid is overgenomen’. Het is dan ook een kolfje naar Reve's hand; voor een bijbelvertaling gelden zo ongeveer dezelfde criteria als die hij aan zíjn vertolkingen stelt: er dient te zijn een ‘machtige spanning tussen simpel taalgebruik en verpletterend gewicht van wat moet worden meegedeeld’ (brief van 21 januari 1964), want ‘Verhevenheid en eenvoud zijn allerminst tegenstellingen’ (1 februari 1965).

De brieven aan Grossouw gaan in laatste instantie over datgene waarover, temidden van alle getob en geschmier, al Reve's brieven gaan (en, zij het veel implicieter, ook het zogenaamd fictieve deel van zijn werk): het Schrijven, als broodwinning, maar ook als remedie tegen eenzaamheid, als de meest natuurlijke en daardoor minst krampachtige vorm van schriftelijke communicatie, of liever - want schrijven was bij Reve een ‘eenzijdige aangelegenheid’ - schrijven ‘opdat er leen stilte valle’. Schrijven dient om het eigen ik te bezweren, en om de nutteloosheid van dit alles een duiding te geven.

Bespiegelingen over het schrijven zijn bij alle correspondenten te vinden:

‘Ik merk dat het ongelooflijk nuttig is (mijn brieven) te herlezen, vooral tijdens depressies. Verder bevatten ze vaak bruikbare beelden, die literair te verwerken zijn.’ (brief aan Gerard S.);

‘Verder moet u als stelregel aanhouden: doe niets per telefoon, wat per brief kan. Voorts zult u bemerken, dat brieven schrijven het andere schrijven opwekt.’ (brief aan A. Roland Holst);

‘Voor mij is het schrijven van een lange brief een magiese noodzaak.’ (brief aan Rob Nieuwenhuys).

Het zijn evenzovele varianten op de langzamerhand gecanoniseerde formulering uit de ‘Brief uit Schrijversland’, die hierboven is aangehaald. Wie de schoen past, trekke hem aan, zoals de redactie van het kersverse weekblad Story moet hebben gedacht, toen ze besloot een Reve-citaat (uit een brief aan Carmiggelt) te gebruiken ter ondersteuning van de openingstekst in het allereerste nummer (januari 1974):

‘Ik schrijf niet voor intellectuelen of kunstenaars of andere door lediggang geperverteerde randfiguren, maar voor moeders, die zonder ophef, bij wijze van spreken zwijgend haar plicht doen.’

Dus niet voor Tom de G., en voor de rest moet ook iedereen het maar zelf uitmaken.

Eindnoten:

* De titel van dit artikel is, in dank, ontleend aan Aleid Truijens' opstel ‘Over brieven en brievenboeken’ (in De Gids, jaargang 146 (1983), nr. 2/3).
Voor het oplossen van enkele tekstverwerkingsprobleempjes bij het schrijven van dit artikel bladerde ik in *Werken met WordPerfect* (Amsterdam 1986) van Henk Boeke, waarbij mijn oog viel op een passage op bladzijde 55: ‘Om te selecteren op een woordreeks, kan de hele reeks getypt worden. Bijvoorbeeld, voor het zoeken naar een volledige boektitel: *Brieven aan geschoolde arbeiders*.’ Er moet een God bestaan.

Maaike Meijer
Reve's geestelijke liederen

Omslag van Nader tot U

> *Zoals geen componist een bepaalde noot of een bepaald akkoord bij voorbaat zal uitsluiten, en zomin als een schilder een bepaalde kleur uit beginsel van zijn palet zal weren, zo min verwerpt de schrijver die zijn naam waardig is, bij voorbaat enig woord.*
> Gerard Reve, 'Pleitrede Voor Het Hof'
> *Literature is language in its totality, the summoning forth of all of the potentialities of language.*
> Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin*

Inleiding

Een uit 1969 daterende herdruk van Reve's *Nader tot U* (1966) heeft als kaft een opmerkelijke foto van van de schrijver. De foto is gemaakt door Eddy Posthuma de Boer. Zij lijkt een visuele pendant van de literaire pastiche, waarvan Reve zoveel gebruik maakt. We zien de auteur met een gevederde pen gezeten temidden van een chaotische hoeveelheid bric à brac: vele karakteristieke attributen uit *Nader tot U* en iets later werk zijn op dit tableau vivant te vinden: flessen drank, teddyberen, inktpotjes met veren pennen, plestik bloemen, een oliestel, diverse religieuze kitsch, omgevallen glazen, een viool, een opengescheurde brief. Een volledig gekunsteld en barok ijdelheidstafereel gedrapeerd rond de auteur, die ook in zijn literaire werk zoveel weggeworpen taal *hergebruikt*.

De foto haalt soortgelijke heterogene elementen van stal die ook Reve's teksten naar boven trekken. Zij herneemt bovendien een oud genre, zoals ook Reve's teksten vaak herschrijvende commentaren op traditionele genres zijn: de foto lijkt een

herlezing van de oude vanitas-schilderijen. Een moderniserende en interpreterende herlezing, want terwijl de zeventiende-eeuwse vanitas-taferelen weelderig en rijk waren, en alleen het doodshoofd of het bellenblazende jongetje in een hoekje de verwijzing naar de vergankelijkheid betekende, ligt hier het waas van sleetsheid al op alle uitgestalde voorwerpen. Een deprimerende zooi waarvan de geur van oud stof je tegemoetslaat. En midden tussen dit ‘droevig speelgoed’

blikt de schrijver en dichter ons bedrukt aan. Het omslag had niet beter gekozen kunnen zijn.

In dit artikel zullen de polyfonie en de intertekstualiteit van Reve's poëzie mij bezighouden. Ik wil onderzoeken welke woorden en talen van welke herkomst Reve in zijn gedichten opneemt, en hoe die elementen in zijn poëzie opnieuw gaan functioneren. Daarmee samenhangend zal ik ingaan op Reve's interpreterende hernemingen van traditionele genres, als het geestelijk lied, drinklied en wiegelied. Het onderzoekskader wordt gevormd door het werk van de Russische literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin, wiens werk de laatste jaren een opmerkelijke revival beleeft. Zijn opvattingen, en die van zijn jongere landgenoot Jurij Lotman, dienen af en toe als achtergrond bij deze beschouwingen. Ik concentreer me op de ‘Geestelijke liederen’, waarmee de roman-in-brieven *Nader tot U* (1966) besluit. Met die gedichten, dertig in getal, debuteerde Gerard Reve als dichter.[1.]

Poëzie rond zestig: min-kunstgrepen

De ‘Geestelijke liederen’ herlezend vraag ik me steeds af wat de tijdgenoten ervan gevonden hebben. Dat valt natuurlijk op te zoeken in recensies, en ik was bovendien zelf een van die tijdgenoten. Ik was zeventien, en diep onder de indruk. Toch kunnen we ons nooit meer volledig verplaatsen in de verwachtingshorizon van poëzielezers in 1966. Niet omdat we niet meer zouden weten wat lezers in 1966 wisten - de literaire verwachtingshorizon is zonder al te veel moeite te reconstrueren - maar omdat we ons niet kunnen bevrijden van de kennis van de poëzie van na 1966. Zo zijn we eraan gewend geraakt dat poëzie sterk *spreektalig* kan zijn. Er is zoveel parlando-poëzie over ons heen gegaan, dat toegankelijke poëzie die dicht bij de spreektaal staat organisch tot de institutie poëzie is gaan behoren. Zij is zelfs zozeer gevestigd geraakt, dat diverse generaties dichters/essen zich er alweer tegen hebben afgezet.

De poëzielezer/es uit 1966 was echter veel minder gewend aan de ‘praattoon’ in de poëzie dan wij. De *ready-mades* en andere neo-realistische experimenten van de jongens van Barbarber en Gard Sivik werden stellig beleefd als boeiende provocaties aan het adres van het instituut poëzie. De bezoekers van de manifestatie ‘Poëzie in Carré’, in 1966, lachten zich helemaal gek om C. Buddinghs verslag van een biljartwedstrijd en om de potdekseltjes van de marmite en de Heinz sandwich spread die aan des dichters ontbijt verwisseld konden worden.[2.]

We kunnen zonder al te veel moeite reconstrueren waarom de mensen lachten, maar zelf zullen we nog maar een flauwe glimlach voor Buddingh' kunnen opbrengen. De klap kan nooit meer precies zo aankomen: we zijn onverbiddelijk aan deze poëtische provocaties gewend. We weten desalniettemin precies welke elementen van de poëtische verwachtingshorizon in de jaren zestig door deze ‘zestigers’ werden doorbroken: zij bruskeerden de conventionele lezersverwachting van de verhevenheid en diepzinnigheid van de poëzie. Zij zetten zich ook af tegen het barokke hermetisme van de vijftigers. Hun belangrijkste kunstgreep was de *minus-device*, de min-kunstgreep, het juist *niet* toepassen van poëtische kunstgrepen.

De term ‘min-kunstgreep’ is van Jurij Lotman, die als moderne opvolger van de Formalisten de theorie aanhangt dat het de taak van de poëzie is om lezers te de-automatiseren. Lezers willen door elkaar geschud worden, zowel in hun poëtische

verwachtingen als in hun gevestigde wijzen van waarnemen en beleven. Wanneer de gevestigde kunstgrepen zo 'gewoon' zijn geworden dat ze de lezers niet langer verrassen zijn het de 'vernieuwende' dichters die nieuwe schokken toebrengen. Ze kunnen dat doen door het introduceren van nieuwe kunstgrepen, maar even vaak *versoberen* ze, brengen ze de poëzie weer dichter bij de taal van de straat en het gewone leven, om de zeggingskracht in de poëzie terug te brengen.[3.] De geschiedenis van de Nederlandse poëzie vanaf de Tachtigers laat zich schrijven als een voortdurend proces van versobering en vereenvoudiging, als een lange reeks van minkunstgrepen. Die reeks vindt dan haar laagste punt in de citaten uit de spreektaal en de *objets trouvées* (gevonden voorwerpen) van de zestigers-poëzie. In dat klimaat moet de poëzie van Reve voor een nieuwe verrassing hebben gezorgd. Reve hanteert veel spreektaal in zijn gedichten, maar bij hem functioneert de spreektaal toch anders dan bij de zestigers. Hij balanceert soms net zo op de grens van wat nog poëzie mag heten als de zestigers doen, maar hij provoceert ook op andere fronten:

Het ware geloof

Als de kardinaal een scheet heeft gelaten, zeggen ze:
‘Sjonge jonge, wat ruikt het hier lekker,
net of iemand lever met uien staat te bakken.’
Dat soort katholieken, daar ben ik niet dol op.
Reve 1966 (ed. 1969): 131

In dit gedicht wordt de conventionele verwachting, dat poëzie in relatie staat met het ‘hogere’, op een dubbele manier omver gehaald. Ten eerste wordt er een scheten latende kardinaal ingevoerd. Een kardinaal is natuurlijk heel letterlijk een vertegenwoordiger van het ‘hogere’, terwijl niets ‘lager’, aardser, menselijker of platvloerser is dan het laten van scheten. Zo biedt het gedicht een bizonder oneerbiedige kijk op de religie. Ten tweede wordt in de platvloerse grap die hier in de gewone spreektaal wordt verteld, in het ontbreken van elke diepte, de poëzie zelf als het ware te kakken gezet. Geheel in de stijl van de zestigers wordt het hoogdravende gedicht als zodanig belachelijk gemaakt. Maar Reve zet zich op twee fronten af: zowel af af tegen het instituut poëzie, als tegen het instituut religie.

Heden ten dage is de kardinalenscheet niet meer erg effectief. Het gedicht heeft zichzelf overleefd, zoals ook de zestigerspoëzie volledig passé is. Dat geldt zeker niet voor al Reve's poëzie. Maar ik ben niet zozeer geïnteresseerd in een modern esthetisch waardeoordeel over Reve, als wel in een onderzoek naar zijn gebruik van poëtische middelen en naar de vernieuwende kracht daarvan in de jaren zestig.
Allereerst zal ik zijn specifieke gebruik van de spreektaal wat nauwkeuriger bestuderen.

Spreektaal en poëzie

Altijd wat

Omdat ik niet meer slapen kan, klim ik uit bed.
Het is half vier. De dag verheft zich, en ik zie
Uw gruwelijke Majesteit.
Wanneer ik dood ben, hoed dan Teigetje.
Reve 1966: 129

Wat het meest opvalt aan dit gedicht is de abrupte wisseling in ‘toonhoogte’. De titel is een cliché. Altijd wat - ‘het is ook altijd wat’ - je spraakzame buurvrouw van driehoog-achter verzucht het tien keer per dag. De eerste anderhalve regel ‘Omdat ik niet meer slapen kan klim ik uit bed. Het is half vier.’ is ontstellend gewoon. Leuk is het niet maar dieptragisch is het evenmin. Maar dan gaat het gedicht in een heel andere toonaard verder: ‘De dag verheft zich,’ dat is plechtstatig, achaïsch. Het klassieke poëtische taaleigen treedt hier in: met het gebruik van een stijlfiguur wordt de dag gepersonifieerd. Het vers wordt nog ernstiger bij ‘ik zie/ Uw gruwelijke Majesteit.’ Bij de hoofdletter U(w) denken we aan God. Het zich verheffen van de dag wordt hier gezien als een manifestatie van Gods Majesteit. De abrupte wisseling van het alledaagse naar het achaïsch- poëtische, en vervolgens zelfs naar God, geeft al twee opeenvolgende schokeffecten, en een derde schokeffect komt van de *gruwelijkheid* van Gods majesteit. In het godsbeeld dat de meesten van ons zich herinneren is God niet gruwelijk, maar goed, mild enzovoorts. De *gruwelijkheid* van

God is oud-testamentisch, zo niet nog veel ouder. Dat hangt samen met Reve's godsbeeld, waarin het Kwaad zich nog niet van God heeft afgesplitst. Op zulke Reviaanse revisies van de christelijke mythe kom ik straks terug.

Het gaat mij hier om de functie van de spreektaal. Reve gebruikt in ‘Altijd wat’ de spreektaal om een contrast te scheppen tussen het gewone leven en het goddelijke, om die twee dimensies vervolgens binnen het gedicht met elkaar in contact te brengen. Daarmee krijgt het gewone leven een tragische grandeur, en omgekeerd wordt de religie uit zijn grote hoogten met de voeten op aarde gezet.

Iets dergelijks gebeurt in ‘Drinklied’, dat met de eerste drie regels ook weer doodgewoon begint. Je hoort het elke doorsnee alcoholist brabbelen, bij de opkomende kater na een avond stevig innemen: ‘Nu moet ik van de drank af. Het moet maar eens uit zijn. Het is wel genoeg geweest.’

Drinklied

Nu moet ik van de drank af.
Het moet maar eens uit zijn.
Het is wel genoeg geweest.
Troost mij toch, o Geest,
in de nacht van 20 op 21 juli 1965,
in diepe ontzetting, en omringd door Duisternis.
Reve 1966: 134

De abrupte wisseling in toonhoogte begint hier met 'Troost mij toch, o Geest', dat retrospectief de verzuchting 'Nu moet ik van de drank af' een tragische dimensie geeft. De aangeroepen 'Geest' refereert aan de Heilige Geest, die in de christelijke traditie inderdaad *troost*. De toon van het wanhopige gebed wordt volgehouden tot het einde: in 'omringd door Duisternis' is 'Duisternis' geschreven met een hoofdletter: het gaat hier niet alleen om het letterlijk duistere van de nacht, maar ook om de existentiële en van God verlaten Duisternis van een radeloze man. De spreektaal relativeert, maar maakt alles tegelijk nog erger. Deze 'ik' is zo gewend aan zijn eigen wanhoop dat hij er weer luchtig over kan doen.

***Drinkelied*, illustratie: Leo Eland**

Interessant is dat dit gedicht een provocatie van een traditioneel genre is: het ondermijnt het genre van het 'Drinklied'. Een drinklied is van oudsher vrolijk: het prijst al vanaf de Middeleeuwen de drank, het plezier, het goede leven. De omkering van het drinklied tot een droevig drinklied is natuurlijk al zo vaak gedaan door Brederode, François Villon en vele anderen, dat het droef drinklied alweer naadloos in het genre past. Maar een drinklied dat inzet met triviale alcoholistenpraat om dan om te slaan in een radeloos gebed tot de Geest, daarin is van het Reve bij mijn weten de eerste.

Ook de verzen met de titels 'Dagsluiting' 'Leve onze Marine', 'Een Nieuw Paaslied', en 'Wiegelied' zetten de tekstsoort die normaal bij die titel hoort volledig op hun kop.

De titel van de bundel, 'Geestelijke liederen' leidt op soortgelijke manier tot een ondermij-

ving en herdefinitie van het genre van het 'geestelijk lied'. In *deze* geestelijke liederen wordt niet vroom van God gezongen, maar God wordt rauw en alledaags toegeschreeuwd, er wordt met God geworsteld, en seks en religie zijn op geheel onorthoxe wijze met elkaar verweven. Deze 'geestelijke liederen' betekenen een volledige herinterpretatie van het genre *en* van het goddellijke, een herinterpretatie waaraan trouwens zoveel Nederlanders aanstoot namen dat zij tot voor het gerecht is uitgevochten. Een laatste 'Drinklied' citeer ik nog, waarin hetzelfde procede van de abrupte wisseling van toonhoogte weer optreedt:

Drinklied aangaande het leven op aarde

Alles is op, zelfs drank waar ik niet eens van houd.
Maar alles heeft zijn voor en zijn tegen.
Zodoende zit ik wel vol moed:
Al hebt Gij mij verworpen en verstoken van Uw Licht,
ik ga gewoon door, of er niks aan de hand is.
Reve 1966: 136

De zestigers baanden ontegenzeggelijk de weg voor deze integratie van platitudes en spreektaal in de poëzie, maar toch krijgt de spreektaal bij Reve een heel andere functie dan bij de zestigers. Reve gebruikt de spreektaal als contrapunt, waartegen zijn andere 'toon' (het spreken over God, het gebed) meer reliëf krijgt. Evenals zijn generatiegenote Fritzi ten Harmsen van Beek exploiteert hij de *contrastwerking* van de spreektaal.

De zestigers bewegen zich daarentegen uitsluitend in het spreektaalregister. Zij brengen letterlijke citaten uit de dagelijkse jungle van teksten als poëzie. Ze laten tot vervelens toe zien dat alleen het *presenteren* van een tekst als gedicht al een 'gedicht' maakt. Ze zijn voortdurend bezig met het exposeren van de regels en conventies van het instituut poëzie. Terwijl de zestigers de spreektaal etaleren, laat Reve hem weer *functioneren*. De zestigers maakten Reve's poëzie mogelijk, maar tegelijk bevrijdt Reve zich van hen. Hetzelfde geldt overigens voor dichters als de al genoemde Harmsen van Beek, Herzberg, Warmond en Kopland, die sterk spreektalig dichten zonder zich in antipoëzie vast te bijten.

Reve past opnieuw poëtische kunstgrepen toe, en accepteert daarmee de rol van dichter (ziener, schepper van een plaats voor contemplatie) weer ondubbelzinnig. Hij gebruikt de spreektaal voor zijn specifieke poëtische doel: hij wil het hebben over verlossing en over God. De spreektaal dient om het Goddellijke, dat is versteend in levenloze formules, opnieuw naar beneden, naar de aarde te halen. Zo wordt de spreektaal een functie van Reve's immanente godsbeeld, van zijn incarnatietheologie.

Polyfonie: horizontaal dialogisme

De abrupte veranderingen in toonhoogte zijn zo treffend, dat velen die over Reve's werk schreven ze hebben gesignaleerd. Hubregtse spreekt over 'registerwisselingen' - de term 'register' is afkomstig uit de taalkunde - tussen ernstige taal en banale kreten. Hij ontleent zijn voorbeelden aan het proza: 'Ik ken je *geval* niet, hoe zal ik het zeggen: de richting van het slaafschap is nog verborgen, het is een martelbloem die zich nog moet ontvouwen, want daarna pas treedt haar geheimenis uit de verborgenheid. Sjonge jonge.'[4.]

Jaap Goedegebuure[5.] onderscheidt ook twee registers, respectievelijk ‘gedragen’ en ‘populair’ taalgebruik en maakt de onderlinge dosering van ‘plechtstatigheid’ en ‘banaliteiten’ zelfs tot de grondslag van zijn esthetische waardering. Verder wijzen zowel Hubregtse als Goedegebuure op de invloed van de Bijbeltaal, waarop Reve's verheven register direct zou teruggaan.

Maar toch is het constateren van de registerwisselingen nog te simpel. Er zijn namelijk veel meer dan twee registers. Bij nader toezien verdringen zich in Reve's gedichten, meer nog dan in zijn proza, een grote hoeveelheid ‘talen’.

In het zeer korte gedicht ‘Altijd wat’ signaleerde ik al het *cliché* (de titel); de gewone *spreektaal* (de eerste anderhalve regel); het *klassieke* poëtische taaleigen, met de daarbijbehorende stijlfiguren ‘de dag verheft zich’; de Bijbelse taal in ‘Uw Majesteit’; *Religieuze beelden en epitheta van Reviaanse makelij* in ‘Uw gruwelijke Majesteit’ en tenslotte het *gebed* (‘Hoed dan Teigetje’). Al deze ‘talen’ keren regelmatig terug in de ‘Geestelijke liederen’. Clichés, hoe afgezaagder hoe liever, worden met graagte gexploiteerd: ‘Ja, toen we Indië nog hadden,/ en een dubbeltje nog een dubbeltje was!’; ‘Oost West’ (Thuis Best); ‘Van

het een komt het ander'; 'Eind goed al goed'; 'Zoals hij heeft geleefd zo is hij ook gestorven'. Zo kunnen ook de spreektaal, het klassieke poëtische taaleigen, de Bijbelse taal, de Reviaanse revisies van religieuze taal en ook het gebed met vele citaten worden toegelicht.

Er zijn zelfs nog meer 'talen' dan de genoemde. Ik wijs op de *vulgarismen*: de scheet, 'het wezen[...] dat van achteren een kut en van voren een staart heeft', de gestorven Stu Stutcliff die 'door God [...] in ploegenstelsel wordt genaaid'; de *archaïsmen* ('moede', 'wegens fraai weder'), de *formele overheidstaal* ('inrichtingen van onderwijs'), de *dronkemanspraat*, de kindertaal ('Er was een heel erg grote beer die toch heel lief was').

En tenslotte bevatten de gedichten nog tal van passages waarbij de personages in de directe rede worden geciteerd. In 'Het ware geloof' was dat de katholiek met zijn 'Sjonge jonge, wat ruikt het hier lekker,/ net of iemand lever met uien staat te bakken.' In 'Tempo Doeloe' is het de oudoom, die nog weet hoe in Indië de jeneverkruik in elk hotel gratis ter beschikking van de gasten stond:

> 'Dat heeft bestaan. Daar hoor je zeker wel van op?' 'Ja, Oom.'
> 'Ach jongetje, toen was nog niets voorgoed bedorven:
> Inlanders wisten hun plaats, je hoorde niet van onruststokers.
> De mensen waren aardig, hadden iets over voor elkaar,
> Er was nog echte hartelijkheid, en liefde.'[6.]

Celine ('Goedkope wijn, masturbatie en bioscoop' wordt aangehaald, evenals de 'ik' zelf, orerend op zijn oude dag: 'Die en die, die vind ik wel een groot dichter' en zo zijn er nog meer citaten. Op die manier worden de 'Geestelijke liederen' een theater van taal, een toneel waarop de wirwar van verschillende discoursen is uitgestald.

Ik zou dat willen aanduiden als de meerstemmigheid of polyfonie van Reve's gedichten. Deze polyfonie levert bijzondere effecten op. Ofschoon geen enkel woord op zichzelf nieuw is - Reve gebruikt zelden neologismen - ontstaan door het contact tussen die verschillende talen nieuwe en onverwachte betekenissen. De gebruikte talen blijven niet onberoerd onder de incorporatie in deze nieuwe context van Reve's gedichten: ze gaan op elkaar inwerken, ze gaan een conjunctie met elkaar aan.

Door haar heterogeniteit ondermijnt Reve's poëzie alle klasseverschil tussen talen. Zij brengt bijeen wat gescheiden was, en veroorzaakt daardoor bij de lezer/es een reeks poëtische schokken. Bakhtin - van wie de term 'polyfonie' afkomstig is - spreekt ove de 'dialogical interaction of discourses'.[7.] In Reve's poëzie is er sprake van een dialoog of worsteling tussen de verschillende talen onderling. Vaak speelt die worsteling zich zelfs binnen *een* zin of versregel af.

Dit stijlmiddel wordt in Reve's poëzie een functie van de poging die in elk gedicht opnieuw wordt ondernomen om God te zoeken. Reve trekt alle registers open, beweegt zich wanhopig door alle idiomen, roeit door de uithoeken van de taal om de verlossende woorden te vinden. De ontoereikendheid van alle talen loopt parallel met de onmogelijkheid God te vinden. Dit ongeduldig springen van de ene 'taal' naar de andere is bijvoorbeeld constitutief voor 'Een nieuw Paaslied' waarin de 'ik' een jongen achtervolgt ('[..] terwijl ik dacht/ ik zal je voor je reet geven of als dat niet kan sla mij/ dan maar,') maar zijn spoor in de Bijenkorf bijster raakt:

> Nochtans werd ik niet moede U te loven.
> Want onbegrijpelijk groot zijn al Uw werken.
> Gij, die het wezen gemaakt hebt
> dat van achteren een kut en van voren een staart heeft.

Zoals gezegd, ik had niet eens gedronken, maar toch wilde ik
U schreiend eren en in tranen voor U
knielen
O Meester, Slaaf en Broeder, Geslachte en Verrezen God.
Al neuriënd en in het geheim profeterend vervolgde ik mijn weg.
Toen zag ik Bet van Beeren, aan een wit tafeltje
tegenover haar cafee gezeten, pogend met mes en vork
een makreel te openen om deze in de zon te eten.
Ik dacht kijk. Wat is in de Natuur toch alles mooi gemaakt.
(Denk maar aan al die sterren met hun lichtjaren.)
Ik wilde wel naar een of andere avondmis, maar er was er geen.
Reve 1966: 143

We kunnen in dit fragment volgen wat het effect is van dit dwalen door de veelheid van talen, en van deze interne dialoog tussen de verschillende idiomen. Op de geile achtervolging en *spankfantasie* volgen archaïsmen (Nochtans, moede), dan een gebed (onbegrijpelijk groot zijn al Uw werken), dan een de-automatiserende omschrijving van de mannelijke mens, gereduceerd tot zijn geslachtsdelen. Maar omdat die vervreemdende omschrijving voorkomt in een *gebed* is zij opeens niet vulgair meer. ‘Het wezen dat van achteren een kut en van voren een staart heeft’ wordt door de context een uitverkoren schepsel gods. Homoseks, geile achtervolgingen en *spankfantasieën* worden door de vermenging van discoursen opgenomen in een heilige orde.

De volgende regels ‘Zoals gezegd, ik had niet eens gedronken, maar toch wilde ik/ U schreiend eren’ vermengen weer spreektaal met bezielde retoriek. Ze suggereren dat de ‘ik’ vooral bidt wanneer hij *wel* gedronken heeft. Zo zien we even een glimp van een sentimentele, snotterende dronkelap, maar het gebed dat volgt is te ernstig en te ketters om daaraan vast te houden.

De aanroeping van het Opperwezen staat in het teken van de erotische aframmelingsfantasie. Zoals de ‘ik’ zelf wel wou slaan of geslagen worden, zo roept hij God aan in dezelfde twee rollen: ‘O Meester, Slaaf’. Die aanroeping creëert een identiteit tussen de begeerde jongen, de ‘ik’ zelf en God. De verwantschap wordt onderstreept in *Broeder*. Het epitheton ‘Geslachte en Verrezen God’ is een schokkende variant op het in het katholieke idioom gebruikelijke ‘Gestorven en Verrezen’. Met *Geslachte* doorbreekt Reve het eufemisme dat geïmpliceerd is in *Gestorven. Geslacht* gebruik je in relatie tot dieren. Zo herinnert dit adjectief enerzijds aan de bloederige wreedheid van Gods dood, maar ook aan het beeld van God als dier (het lam Gods). ‘Geslacht en Verrezen’ is een veel sterker tegenstelling en daarmee een groter geloofsgeheim, dan het traditionele ‘Gestorven en Verrezen’. ‘Neuriënd’ komt weer uit een totaal andere sfeer. Het impliceert nuchtere opgewektheid, en botst op zijn beurt met het er pal op volgend ‘in het geheim profeterend’. ‘Profeteren’ is bovendien wel het laatste wat we van een jagende homo zouden verwachten.

Zo wordt de lezer als een pingpongbal heen en weer geslagen, van het ene idioom naar het andere. Ver uiteenliggende en gewoonlijk onverenigbare semantische velden worden in dit gedicht bij elkaar gebracht en belichten elkaar over en weer. Zo wordt het mogelijk dat vulgarismen niet langer vulgair zijn, en dat het Opperwezen, als Meester en Slaaf, betrokken is bij een geile achtervolging, om niet te zeggen dat deze *cruise* zelf een manifestatie van het goddelijke is.

‘De Bijenkorf’ is een bestaand warenhuis en ‘Bet van Beeren’ is een even werkelijke (lesbische) caféhoudster in de hoofdstad. Het zijn die aardse details, *sub specie aeternitatis* zo nietig en toevallig, die hier worden gezien als passend in een kosmische orde. Die combinatie van Amsterdamse tijdelijkheid en de eeuwigheid zelf maakt het gedicht zo ontroerend. Het dreigende pathos wordt weggenomen door de ironie (‘Wat is in de Natuur alles toch mooi gemaakt’) van het cliché.

Het gedicht creëert zijn effect door de reeks botsingen tussen de woorden en zinsneden uit verschillende talen. Je zou kunnen spreken van een horizontaal, of syntactisch dialogisme. Maar er is in Reve's poëzie nog van een ander soort dialogisme sprake: het verticaal of paradigmatisch dialogisme. Daarbij ‘botsen’ de woorden in de zin of regel niet met hun buren, maar met hun eigen eerdere gebruikssituaties, hun eigen geschiedenis. Daarover in de volgende paragraaf.

Intertekstualiteit: verticaal dialogisme

Ik kreeg oog voor Reve's poëtische exploitatie van de eerdere gebruikssituaties van woorden en zinnen, door het werk van de Russische literatuurwetenschapper Mikhail Bakhtin (1895-1975). Volgens Bakhtin hebben woorden geen vaste betekenissen, verankerd in het taalsysteem, maar *krijgen* ze betekenis in de gebruikssituatie. Woorden staan open voor een veelheid aan betekenissen. Abrupte nieuwe betekenissen zijn niet mogelijk, want woorden verkeren in een voortdurend proces van overgang: ‘het woord vergeet niet waar het geweest is en kan zich nooit geheel bevrijden van de context waarvan het deel heeft uitgemaakt’[8].

Er is eerder sprake van geleidelijke verschuivingen. Een nieuwe context kleurt het woord opnieuw, en daarna reist het verder, naar een volgend gedicht, een volgende context, om daar opnieuw betekenisverandering te ondergaan. Elk taalgebruik is volgens Bakhtin *dialogisch*: elk onderwerp is al door anderen

besproken, alle woorden zijn al beduimeld door duizendvoudig voorgaand gebruik. Elk taalgebruik betekent dus een uiteenzetting met de taal (de ideologie, de werkelijkheidsvisie) van de ander.

> 'Het woord in de taal is nooit het mijne maar altijd dat van de ander omdat het nooit een neutraal medium is dat zich vrijelijk en gemakkelijk bij het particuliere bezit van de intenties van de spreker voegt. Het woord is bevolkt overbevolkt door de intenties van anderen.' (Diaz 1989: 13)

Dat ziet Bakhtin als de principiële heterogeniteit van de taal. In poëzie wordt die heterogeniteit sterk geëxploiteerd, immers:

> 'Poetry needs all of language, all of its aspects, and all of its elements; it does not neglect a single nuance of the linguistic word.' (Todorov 1984: 67)

Dat interacteren van het woord, de zin of de narratieve eenheid met de eerdere gebruikssituaties, wordt ook wel *intertekstualiteit* genoemd. Het was Julia Kristeva die dit begrip introduceerde, en zij deed dat niet toevallig in een samenvatting van Bakhtins theorieën.[9.]

Dit inzicht in de beweeglijkheid van de taal vind ik buitengewoon vruchtbaar om naar Reve's poëzie te kijken. Ik zei al dat zijn gedichten een 'theater van taal' zijn, dat vele talen zich erin verdringen. Dit 'horizontaal dialogeren' wordt nu gecompliceerd of doorsneden door een 'verticaal dialogeren' van elk woord of narratieve eenheid met al bestaande betekenissen, of eerdere gebruikssituaties.

Een voorbeeld:

Wiegelied

Ik ging nuchter naar bed, en kon niet slapen.
Toen ik tenslotte sliep, dreunde het huis en worstelde ik met iemand.
Niet tot de ochtend: toen ik weer wakker werd, was het nog nacht.
Ook wist ik niets meer van een zegen.
Reve 1966: 146

De vanaf regel 2 vertelde geschiedenis - het worstelen met een naamloos iemand in de nacht, de zegen - refereert aan het bijbelse verhaal van Jakob, Genesis 32:24-31. Dat verhaal wordt echter niet opgeroepen om het getrouw na te vertellen: het wordt radicaal omgegooid en herschreven. Toch blijft het oudere Jakob-verhaal van vitaal belang voor de betekenis van het gedicht. Het wordt te voorschijn geroepen als achtergrond waartegen de nieuwe geschiedenis functioneert. Of: de eerdere gebruikssituatie is ten volle in de bewerking aanwezig, zodat er een schrijnend contrast kan ontstaan tussen het oude en het nieuwe verhaal.

In Genesis 32 blijft Jakob op een nacht alleen:

> 'en een man worstelde met hem, totdat de dageraad opging. En toen Hij zag dat Hij hem (Jakob) niet overmocht, roerde Hij het gewricht zijner heup aan, zodat het gewricht van Jakobs heup verwrongen werd, als Hij met hem worstelde. En Hij zeide: Laat Mij gaan, want de dageraad is opgegaan. Maar hij zeide: Ik zal U niet laten gaan, tenzij dat Gij mij zegent. En Hij zeide tot hem: Hoe is uw naam? En hij zeide: Jakob. Toen zeide Hij: Uw naam zal voortaan niet Jakob heten, maar Israel; want gij hebt u

> vorstelijk gedragen met God en met de mensen en hebt overmocht. En Jakob vraagde, en zeide: Geef toch Uw Naam te kennen. En Hij zeide: Waarom is het, dat gij naar Mijn naam vraagt? En hij zegende hem aldaar.'[10.]

Terwijl Jakob tot de dageraad met Hem worstelt, duurt het gevecht bij Reve 'niet tot de ochtend: toen ik weer wakker werd, was het/ nog nacht.' Terwijl Jakob door de Onbekende wordt verminkt, gezegend en begiftigd met de nieuwe naam Israel, blijven bij Reve alle Goddelijke tekenen uit. Er is alleen dat onheilspellende dreunen van het huis en die worsteling. Misschien was er wel een zegen maar de 'ik' weet daar niets meer van, is misschien wel alles jammerlijk vergeten. Terwijl Jakobs worsteling een magische ontmoeting was met God ('Want, zeide hij, ik heb God gezien van aangezicht tot aangezicht, en mijn ziel is gered geweest' Gen. 32:30) is God hier op een sinistere manier afwezig. Deze worsteling is een karikatuur, een flauwe afschaduwing, een droevige mislukking. Het oude verhaal speelt zich af binnen de heilsge-

schiedenis, het gedicht betekent een val daaruit. De aartsvader Jakob is nu een gewone man, die vaak dronken naar bed gaat. Juist door het contrast met het oudere verhaal wordt het vers zo treurig.

Deze dialoog met de eerdere context is van dezelfde orde als die in 'Graf te Blauwhuis': 'Dat Koninkrijk van U, weet U wel, wordt dat nog wat?' - waarin het triomfantelijke 'Want van U is het Koninkrijk, en de Macht en de Heerlijkheid, in alle eeuwigheid amen' vol desillusie wordt hernomen.

De geschiedenis van de nachtelijke worsteling wordt tenslotte ook nog eens gepresenteerd onder de titel 'Wiegelied'. Die titel dialogeert met de meest gangbare betekenis van 'wiegelied': 'liedje bij het wiegen gezongen, om een kind in slaap te sussen'. Die betekenis doet nog steeds mee, ook al wordt in de tekst die volgt geen baby troostend en liefdevol toegezongen. De geruststellende ritmische klanken als 'suja suja' ontbreken. Het sinistere verhaal past niet bij het wiegelied, noch de leeftijd van de 'ik', noch zijn geïmpliceerde frequente dronkenschap, noch de gebruikte taal. Tenslotte ontbreekt in dit wiegelied ook de traditionele volwassen focalisator, die een kind, het object van focalisatie, toezingt. Hier vallen subject en object samen: de 'ik' en het kind zijn dezelfde persoon, of de 'ik' is zelf zijn kind dat getroost en gesust moet worden.

Bij de titels 'Drinklied' en 'Geestelijke liederen' constateerde ik hierboven al, dat Reve de daarbij behorende genres volledig op hun kop zet. Met het genre 'Wiegelied' gebeurt iets soortgelijks. Dit is een omgekeerd wiegelied. Het wordt zelfs niet gezongen op het moment dat het kind moet gaan slapen, maar op het moment dat de nacht alweer voorbij is, en het vertelt het vreemde relaas van die nacht. Maar ondanks alle strijdigheid met de gewone betekenis van 'wiegelied', blijft die oude betekenis meeresoneren. Een volwassene kan een kind zijn, een 'kind Gods' bijvoorbeeld. De 'ik' probeert zichzelf te troosten, na die treurige nacht, door zichzelf met dit verhaal van slapeloosheid in slaap te zingen. En misschien is zelfs dit verhaal ook troostend, omdat er toch een begin van heilige worsteling was, ook al bleef de zegen uit.

Zo dialogeert dit 'wiegelied' met het wiegelied in zijn traditionele betekenis. Het roept de betekenisaspecten van het oude wiegelied op als de contrasterende achtergrond, waartegen het kan functioneren. En door deze nieuwe variant van het wiegelied ondergaat zowel het woord 'wiegelied' als het genre een betekenisverschuiving, die niet meer ongedaan gemaakt kan worden. De nieuwe Reviaanse context heeft het woord en het genre opnieuw gekleurd. Elke volgende dichter van een 'wiegelied' ziet zich geconfronteerd met een genre dat 'overbevolkt' is met het gebruik door anderen, en een van hen is Reve.

De intertekstualiteit, de interactie met de vorige contexten waardoor de oude betekenissen gaan schuiven, is het stijlmiddel bij uitstek waarmee Reve de christelijke mythologie herschrijft. Het zijn soms minieme verplaatsingen, die een maximaal effect sorteren. Zo gaat het in 'In uw handen' over de dood van een man, vermoedelijk de 'ik' zelf. In die context wordt gerefereerd aan Jezus' laatste woorden aan het Kruis, 'Het is volbracht', hier spreektali er gemaakt tot: 'Ziezo, het is volbracht'. De 'ik' neemt zelf Jezus' woorden in de mond, en impliceert daarmee een immanent godsbeeld.[11.] Het sterven van een mens is het sterven van God. Mens en God zijn identiek.

God kan ook gezocht worden in een Jongen ('Nu weet ik, wie gij zijt,/ de Jongen die ik eenzaam zag te Woudsend en daarna,/ nog op dezelfde dag, in een kafee te Heeg.') en de betrekkingen tussen God en mens zijn omkeerbaar. Het is belangrijk dat 'eenzaam'in het geciteerde fragment zowel kan slaan op de 'ik' als op de

goddelijke Jongen.[12.] Het gedicht 'Dagsluiting' formuleert die omkeerbaarheid nog eens expliciet: 'en dat, in dezelfde wanhoop, Gij mij zoekt/ zoals ik U.'

Vanwege Reve's fascinerende *aantastingen* van de voorafgaande teksten kan ik het niet eens zijn met Goedegebuure's opvatting dat Reve's gedichten niet geslaagd zijn wanneer ze zich volgens hem slechts binnen een 'register' bewegen. De geheel religieuze gedichten vindt Goedegebuure 'bidprentjes' waarin 'klakkeloos gebruik [is gemaakt] van het roomse jargon'. Volgens mij is nu juist de kern dat het 'roomse jargon' wordt *bespeeld* en daardoor fundamenteel *herschreven*. Van dit laatste gedicht - Goedegebuure zou het waarschijnlijk een 'bidprentje' vinden - is alleen al de titel ketters, omdat die het dogma van de drievuldigheid terzijdeschuift. De Maagd als vierde persoon Gods veroorzaakt een schok door zijn onorthodoxie:

Aan de maagd, vierde persoon gods

Gij, die niet veel gesproken hebt,
maar alles in Uw hart bewaard -
U groet en troost ik, lieve Moeder, Gezegende.
Reve 1966: 133

De verrassing zit erin dat binnen de topische zinnen en aanroepingen (Gezegende), staat: 'U troost ik'. Traditioneel is het Maria die troost: zij is de 'troosteres der bedroefden'. Maar door de omkering, dat *Maria* niet troost maar getroost *wordt* door de 'ik', wordt Maria voorgesteld als evenzeer bedroefd en troost nodig hebbend als de mens. De intieme betrekking tussen de godheid en de mens, de omkeerbaarheid ervan is het nieuwe mythloseem dat Reve inbrengt. Reve's godsbeeld[13.] is in tal van opzichten diametraal tegengesteld aan dat van de gevestigde religie: de immanentie of de geïncarneerdheid van het Goddellijke, de integratie van de seksualiteit, het vrouwelijke en het kwaad zijn Reviaanse geloofservaringen, die binnen al zijn geestelijke liederen leiden tot een botsing met gevestigde religieuze teksten. Het is juist zijn exploitatie van de *schijn* van het bidprentje die zijn religieuze gedichten zo effectief maakt. Reve is een ketter, als het ware met medeneming van de oude sacrale lading van de taal der moederkerk. Door het polemisch terughalen van alles wat in de religie werd verdrongen (de seksualiteit, de vrouw, het kwaad) geeft Reve de religieuze taal haar zeggingskracht terug.

Samenvatting en besluit

Reve's Geestelijke liederen werden inmiddels vijfentwintig jaar geleden geschreven. Ik heb willen aantonen dat ze in hun tijd van verschijnen gedeeltelijk aanknoopten bij de neorealistische zestigerspoëzie, maar zich tegelijk daarvan emancipeerden. Reve maakt, net als de zestigers, dankbaar gebruik van 'min-kunstgrepen', maar introduceert tegelijk ook nieuwe kunstgrepen. Hij exploiteert de contrastwerking van de spreektaal, en de polyfonie van velerlei 'talen' die elkaar normalerwijze uitsluiten. De opvatting dat Reve springt tussen twee registers (het verheven en het lage) lijkt mij dus te simpel. Verder bedient Reve zich in de *Geestelijke liederen* vaak van *de intertekstuele* dialoog met de eerdere gebruikssituaties van woorden en motieven. Zo provoceert hij traditionele genres als drinklied, wiegelied en geestelijk lied. Al deze poëtische middelen worden in zijn gedichten functies van zijn incarnatietheologie, van zijn immanente godsbeeld. Graag geef ik daarover Reve zelf het laatste woord, uit de 'Pleitrede Voor Het Hof':

> Ik bezit geen statisch Godsbeeld, maar als ik van God een definitie zou moeten geven, dan zou die thans luiden: 'God is het diepst verborgene, meest weerloze, allerwezenlijkste en onvergankelijkste in onszelf.' Korter en beter door Iemand anders geformuleerd ten aanhoren van dat onuitroeibare slag lieden, dat altijd wil weten of het Koninkrijk Gods een absolute dan wel een constitutioneel-parlementaire monarchie zal zijn: *'Het Koninkrijk Gods is binnen in u.'*

Eindnoten:

1. De ‘Geestelijke liederen’ werden vanaf 1962 al ten dele gepubliceerd in Tirade en in de bibliofiele bundel *Zes gedichten*, Amsterdam (Polak en Van Gennep) 1965. Alle dertig ‘Geestelijke liederen’ verschenen ook in een gestencilde privéuitgave onder de titel *Gezicht op Kerstmis en andere geestelijke liederen*, door de auteur aan het begin van Advent aan vrienden en bekenden gezonden (Hubregtse 1980: 109).
2. Zie *Poëzie in Carré*, Amsterdam (Bezige Bij) 1966, voor de teksten van de poëzie-manifestatie op 28 februari 1966 in theater Carré. Buddingh' op de pagina's 91-108. Ook Buddingh's observaties omtrent elastiekjes die net schaartjes leken werden beroemd. Het biljartgedicht gaat als volgt:

   5 1/2 MINUUT: 100 CARAMBOLES
   11 MINUTEN: 200 CARAMBOLES
   17 MINUTEN: 300 CARAMBOLES
   24 MINUTEN: 400 CARAMBOLES
   29 1/2 MINUUT:
   S C H O L T E K A M P I O E N E R E K L A S S E L I B R E

   Een goed overzicht van de ‘informatieve poëzie’ in Kees Fens, ‘Een korte literatuurgeschiedenis over de periode 1961-1966’ In: *1961-1966 Literair Lustrum* Amsterdam (Polak en Van Gennep) 1967, p. 9-67.
3. Zie Jurij Lotman, *Analysis of the Poetic Text* ed. and translated by D. Barton Johnson. Ann Arbor (Ardis) 1976.
4. Uit *Nader tot U* p. 103, geciteerd door Sjaak Hubregtse, *Over Op Weg Naar* Het Einde en Nader Tot U van Gerard Reve. Amsterdam (Wetenschappelijke Uitgeverij) Synthese 1980: 71.
5. Jaap Goedegebuure, ‘Uit de diepten heb ik geroepen’ (Over de poëzie van Gerard Reve). In: Tirade 320, 1989, no. 1, p. 16-31.
6. Terzijde: het poëtisch gebruik van dit soort racistische praat vind ik problematisch. Wat de oudoom zegt wordt weliswaar geïroniseerd, maar ‘ironie’ impliceert bij Reve nooit ‘het omgekeerde zeggen van wat wordt bedoeld’, zoals Hubregtse (1980: 59-62) al aantoonde. Deze kwestie valt buiten het bestek van dit artikel. Ik ging er in ander verband op in, zie mij *De lust tot lezen. Nederlandse dichteressen en het literaire systeem.* Amsterdam (Van gennep) 1988, hoofdstuk 7, ‘De politiek van het lezen, Neerlandistiek, racisme en zwarte poëzie’.
7. Bakhtin geciteerd door Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Translated by Wlad Godzich. Minneapolis (University of Minnesota Press) 1984, p. 66.
8. Geciteerd uit het overzichtsartikel over Bakhtin van Myriam Diaz-Diocaretz, ‘Het woord vergeet niet waar het geweest is. De communicatietheorie van Bakhtin als perspectief voor feministische literatuurkritiek.’ In: Lover 1989, no. 1, p. 8-17.
9. Julia Kristeva, ‘Word, Dialogue and Novel’. In: Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art. New York (Columbia University Press) 1980, p. 64-92.
10. Geciteerd naar de Statenbijbel, Leeuwarden (Jongbloed) p. 40. De laatste brief van *Nader tot U* (p. 112) bevat ook een referentie aan de worsteling met een onbekende. Reve legt zelf het verband met het bijbelse verhaal in de ‘Pleitrede voor het Hof’ en interpreteert de onbekende tegenstrever als een verdrongen deel van de eigen psyche: ‘Een van de geldige betekenissen moet toch zijn, dat Jacob hier met God strijdt als met een immanent, onbewust want de nachtzijde van de ziel vertolkend Wezen, dat van Meester Slaaf moet worden om tenslotte, als Broeder, Jacob te zegenen.’ (*Een Eigen Huis*, p. 198)
11. Zie over de relatie tussen Reve's godsbeeld en zijn poëzie Anneke Reitsma, ‘Nu weet ik wie gij zijt...’ In: Sjaak Hubregtse (samenst.) *Tussen chaos en orde. Essays over het werk van Gerard Reve*. 2e verm. druk Amsterdam (Loeb) 1983, pp. 362-373. Reitsma schrijft ‘dat het de inhoud van Reve's godsbegrip is geweest die hem tot de compacte en “genadeloze” vorm van de poëzie gedwongen en bekeerd heeft.’
12. Deze observatie ontleen ik aan Reitsma (1983), die een fraaie interpretatie geeft van dit gedicht.
13. Door hemzelf zeer mooi uiteengezet in het ‘Slotwoord Voor de Rechtbank’ en de ‘Pleitrede Voor Het Hof’ in: Gerard Reve *Een Eigen Huis* Amsterdam/Brussel (Elsevier/Manteau) 1979. Zie ook het hoofdstuk ‘Maria en de Grote Moedergodin: de ontwikkeling van Reve's Godsbeeld’ in: Boudewijn Koole, *Voorbij het patriarchaat. Tegenbeelden van de westerse kultuur*. Kampen (Kok/Agora) 1989.

Burcht Pranger

Over Reve, God en Bernardus van Clairvaux

Inleiding

De schrijver is voor alles een uitvoerend kunstenaar. Als organisator, manipulator en hoofdpersoon van talloze liefdesscènes, geloofsgetob en aanbidding van de goddelijke personen inclusief de maagd Maria, is hij aanwezig in zijn eigen romans en verhalen tot over de grens waarop deze hun 'onvermijdelijke, revistiese wending' genomen hebben. Hetzelfde ritueel voltrekt zich op televisie en in kranteninterviews en er is, met uitzondering wellicht van Carmiggelt, geen Nederlandse schrijver te bedenken wiens *viva vox* en clowneske pokerface zo'n vanzelfsprekend onderdeel van de lectuur uitmaken. Het lijkt niet onverstandig dit performatieve aspect bij de beoordeling van de religieuze en literaire waarde van Reve's oeuvre te betrekken. Zo kunnen misschien zwaarwichtige literaire bespiegelingen en overbodig theologisch geboom vermeden worden.

Bernardus van Clairvaux, Maria, en een mislukt wonder

De RK Kerk is ouder dan de twintigste eeuw, ouder ook dan de zestiende eeuw waarin de contouren ontstonden van het beeld dat wij tot voor kort - dwz. tot voor de opkomst van de moderne, minder historisch bepaalde theologic - van het katholicisme hadden. En er is zelfs een tijd geweest dat het 'uitvoerend aspect' aan katholieke schrijvers niet vreemd was. Het kan niet op toeval berusten - Reve zal de eerste zijn om dit toe te geven - dat de grootste literair-religieuze performer uit de Latijnse Middeleeuwen, de abt Bernardus van Clairvaux (1090-1153), een beslissend aandeel heeft Beha in de ontwikkeling van de Mariadevotie. Reeds bij Dante is het Bernardus die aan het eind van het *Paradiso* Beatrice als gids vervangt en in het magistrale gebed tot Maria de dichter op het schouwen van God voorbereidt. In zijn befaamde Maria-preken had Bernardus Maria ten tonele gevoerd als middelares in het verkeer tussen de Vader, de Zoon en de mens:

> Tot de vader waart gij bang te naderen; teruggeschrikt op zijn stemklank alleen, naamt gij uw toevlucht tot de bladeren. Hij gaf u Jezus als middelaar. Wat zou zulk een zoon bij zulk een vader niet kunnen verkrijgen. De Vader bemint immers den Zoon. Aarzelt gij tot Dezen te gaan? Hij is uw broeder en uw vleesch, op alle wijzen aan beproeving blootgesteld, behalve door de zonde, opdat Hij barmhartig zou wezen. Dezen broeder heeft Maria u gegeven. Maar wellicht zult gij ook in hem nog de goddelijke majesteit vrezen, want al is Hij mensch geworden, toch bleef Hij God. Wilt gij een pleitbezorger hebben, ook bij Hem? Neem dan uw toevlucht tot Maria. Want in Maria is zuivere menschlijkheid, niet alleen zuiver van alle besmetheid, maar ook zuiver door de bijzonderheid van haar aard (vertaling van Anton van Duinkerken).

Dit alles is geheel conform de revistiese geloofsleer, al mist men het kosmische element wellicht ietwat (Maria als hemelkoningin en sterre der zee). Maar Bernard heeft ook weidser en dramatischer passages over Maria. In een weergave van het gesprek tussen de maagd en de engel Gabriel bij de annunciatie, roept hij Maria

toe vooral ja te zeggen op de vraag of zij Christus wil ontvangen (‘mij geschiede naar Uw woord’) om zodoende het verlossingsproces in werking te zetten:

> Nu wacht de engel op uw wederwoord. Want het is tijd, dat hij terugkeert naar God, die hem gezonden heeft. Wij wachten ook, Vorstin, op het woord der ontferming, want ellendig drukt ons het vonnis der vervloeking. Zie, daar wordt aan u de prijs onzer verlossing aangeboden, wij zullen dadelijk verlost zijn, als gij aanneemt... Want aan uw lippen hangt de vertroosting der ellendigen, de vrijlating der gevangenen, de vergiffenis der veroordeelden. Maagd, geeft uw antwoord spoedig! O, Vorstin, antwoord het woord, dat aarde, onderwereld en hemel verwachten! Ja, ook

illustratie: Leo Eland

> de Koning zelf, de Heer, zoozeer hij haakte naar uw lieflijkheid, zoozeer verlangt Hij ook de opkomst van het antwoord, waaraan Hij het heil van de wereld bij vast raadsbesluit verbond. Hebt gij Hem zwijgend reeds behaagd, hoeveel te meer zut gij Hem dan behagen door het antwoord, want zelf roept Hij u uit den Hemel toe: 'O, schoone onder de vrouwen, laat mij uw stem hooren' (Hooglied 2,14). Als gij Hem uw stem laat hooren, zal Hij u ons heil laten zien. Is dit niet, wat gij hebt gevraagd, gesmeekt, dag en nacht in gebeden begeerd? Nu dan! Zijt gij het aan wie dit beloofd werd, of moeten wij op een andere wachten?... Open, gezegende maagd, uw hart voor den trouw, uw lippen voor het jawoord, uw lichaam voor de Schepper. Zie, de Begeerde aller volkeren klopt buiten op de deur. O, moest hij om uw aarzelen voorbijgaan, dan zoudt gij opnieuw bedroefd beginnen te zoeken naar den Beminde van uw ziel.

Dat laatste is een allusies op het Hooglied (5, 2-6) en ook in andere opzichten is de sfeer van het Hooglied in deze passage aanwezig. Het nachtelijk zoeken en ontwijken van bruid en bruidegom zoals dat in het Hooglied beschreven wordt creëert de spanning in dit fragment en vormt als het ware de achtergrond van de opmerkingen over Maria. Trekt men dit spelkarakter door, dan bevreemdt het misschien ook niet zo dat een befaamde evangelietekst als 'zijt gij het of hebben wij een ander te verwachten?' in oneigenlijke zin gebruikt wordt. In het Nieuwe Testament wordt met 'gij' Jezus bedoeld naar wiens identiteit Johannes de Doper informeert. Dat Bernardus het een en ander moeiteloos op Maria kan toepassen spreekt niet zozeer voor een leerstellige vrijheid van handelen (die hier niet terzake is) als wel voor de eindeloze mogelijkheden van rollenspel en identiteitsverwisseling binnen een dramatische kontekst.

De continue heropvoering van evangelisch drama onder leiding van de abt als rechtstreekse plaatsvervanger van Christus (en ook soms een beetje van Maria: de abt als moeder is geen onbekende figuur) vormde de voornaamste activiteit van de Benedictijner monniken, waartoe Bernard en zijn orde, de Cisterciënsers, behoorden. Het mag derhalve geen verbazing wekken dat in de vormgeving van dit drama, bv. in de preken van de abt, aan die momenten in de Bijbel gerefereerd werd waarop verlangen vervuld werd en dood omgezet in leven. Dat kon het jawoord van Maria zijn, de uitdrijving van boze geesten uit een waanzinnige, de opstanding van vroegtijdig gestorvenen en uiteraard van Christus, maar ook scènes uit het Oude Testament. Zo maakt Bernardus bv. gebruik van een verhaal uit het boek Koningen waarin de profeet Elisa, door een huilende vrouw geprest haar zojuist gestorven zoon tot leven te wekken, zijn knecht stuurt met zijn staf. De veronderstelling daarbij is dat een korte aanraking met de staf voldoende moet zijn om de jongen tot leven te wekken. Als dat niet lukt, moet de profeet zelf eraan te pas komen. Bij aankomst stuurt hij iedereen de kamer uit en gaat op de jongen liggen, die met succes, 'zeven maal geeuwend', tot leven komt. In het kader van zijn uitlegging van (NB) het eerste vers van het Hooglied (Hij kusse mij met de kus van zijn mond) vat Bernardus dit verhaal op de volgende, wederom sterk gedramatiseerde wijze samen: 'De profeet zond de jongen (zijn knecht); die droeg een staf. En nog was er geen geluid en ook geen leven. 'Ik sta niet op, ik herrijs niet uit het stof, ik heradem niet tot hoop, tenzij de profeet zelf afdaalt en mij kusse met de kus van zijn mond'.

Walter Map

Een echo van dit verhaal klinkt door in een parodiërend verslag van een optreden van Bernard buiten het klooster. De Engelsman Walter Map, een jongere tijdgenoot van Bernard, geeft het volgende relaas van een proeve van bekwaamheid die een heilige afgelegd moest hebben om serieus voor de titel in aanmerking te komen: het opwekken van een dode.

> Twee Cisterciënser abten hadden het (tijdens een tafelgesprek aan het hof van de Engelse koning) over Bernardus in de aanwezigheid van Gilbert Foliot, de bisschop van Londen en hemelden hem op als wonderdoener. Toen ze een aantal gevallen de revue hadden laten passeren, zei een van hen: 'De verhalen over Bernardus mogen waar zijn, maar ik heb toch ooit meegemaakt dat zijn wondergave tekortschoot. Er was een man uit het grensgebied van Bourgondië die Bernardus vroeg te komen om zijn zoon te genezen. Wij gingen er-

> heen en troffen de zoon dood aan. Daarop beval Bernardus het lijk naar een stille kamer te brengen. Vervolgens stuurde hij iedereen naar buiten en ging op de jongen liggen, bad en stond weer op. De jongen stond echter niet op, want dood als hij was bleef hij liggen.' Toen zei ik (Walter Map): 'Dan moet Bernardus de ongelukkigste van alle monniken zijn geweest. Want ik heb er nog nooit van gehoord dat een monnik op een jongen ging liggen zonder dat de jongen terstond na hem opstond.' De abt kreeg een kleur als vuur en heel wat mensen gingen de kamer uit om buiten te kunnen lachen.

Het kan uiteraard niet de bedoeling zijn Reve's religieuze denkbeelden terug te voeren tot de twaalfde eeuw, ofschoon het anderzijds opvalt hoe snel er van herkenbaarheid sprake is zodra een auteur zich vrij genoeg voelt om religieuze ingrediënten binnen zijn eigen literaire ruimte vorm te geven. Bovenstaande tekstcollage laat op zijn minst ruimte voor de gedachte dat vrijmoedige modulaties op de cluster God, Maria en de gelovige niet per se het privilege hoeven te zijn van de moderne romantisch- decadente kunstenaar.

Maar hoe die twaalfde-eeuwse vrijmoedigheid precies te karakteriseren? Moeten we bv. handenwrijvend vaststellen dat in teksten over Maria en monniken erotiek blijkbaar een rol speelt, om maar te zwijgen van de homo-erotiek? De Hooglied-achtige allusies op de maagd Maria vallen immers niet over het hoofd te zien en Walter Map's verhaal suggereert op zijn minst dat diens lezerstijdgenoten een grap over 'monniken onder elkaar' niet hoefde te worden uitgelegd.

Uiteraard is de pointe van Walter Map's verhaal duidelijk en evenmin behoeft men zich te verbazen over de aanwezigheid van homo-erotische motieven in de monnikenwereld. Maar dat besef levert nog niet een adequate interpretatie van de hierboven vermelde teksten op. Juist op dit punt kan het nuttig zijn een criterium te introduceren dat Reve zelf hanteert als omschrijving van kunst en daarmee, zo meent hij, van religie: 'Kunst is gestileerd menselijk handelen (of een produkt daarvan), dat ontroering teweeg brengt (Verwey-lezing, NRC-Handelsblad 5.11.1985). Hier geldt hetzelfde als wat Reve ten aanzien van een eendimensionaal erotische interpretatie van zijn eigen liefdesverhalen heeft gezegd: een reductie is niet ter zake, hetgeen uiteraard iets geheel anders is dan het zoeken naar een geheimzinnig religieuze of metafysische meerwaarde in de tekst.

Waar religieuze thema's als ascese en maagdelijkheid een rol spelen, hanen die, althans bij Bernardus en waarschijnlijk ook bij Reve, voor wat betreft hun betekenis en begrijpelijkheid, af van de verhalend-metaforische setting waarin zij gepresenteerd worden. Als 'symbool' leidt deze textuele wereld een zelfstandig bestaan en bezit zij haar eigen complexiteit. Het gaat uiteindelijk om het literaire effect, de magische overdracht van de tekst op de lezer.

In dat verband moeten wij, nog even terugkerend naar de geciteerde teksten, er met nadruk op wijzen dat zowel Bernard als Walter Map deel uit maakten van de clerus, dwz. de exclusieve groep van geletterden die in de twaalfde eeuw, en lange tijd daarna, het alleenrecht op cultuur in handen had. Schrijvers en lezers behoorden derhalve tot een en dezelfde 'republiek der letteren' en waren als zodanig volmaakt op de hoogte van de ins en outs van zowel het religieuze als profane culturele gebeuren. Als zodanig waren zij perfect in staat elkaars literaire producten op waarde te schatten.

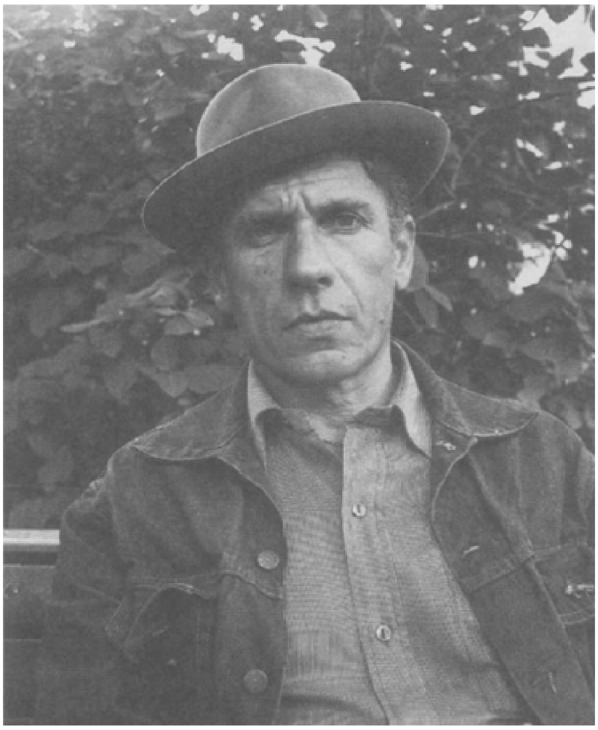
Walter Map heeft, afgezien van het feit dat hij als wereldheer (i.e. een geestelijke die niet volgens een kloosterregel leeft) alle reden had om een hekel aan de abt Bernardus te hebben, volmaakt begrepen wat Bernard bv. met zijn verhaal over de

dode jongen die tot leven gekust wordt, heeft bedoeld, religieus en anderzins. Anderzijds zou het onverstandig zijn op voorhand aan te nemen dat de bijtende parodie van Map op het ‘uitvoerend kunstenaarschap’ van de heilige aan Bernard zelf niet besteed geweest zou zijn.

Een gat in de markt

Dat de wegen van religie en cultuur zich in de loop van de geschiedenis gescheiden hebben is een overbekend feit. Zo heeft christelijke literatuur, die over de grenzen van de religie heen genade kon vinden in de ogen van de culture elite, al sinds de dagen van Milton en Bunyan in Engeland, Pascal, Fénelon en Bossuet in Frankrijk en Vondel in Nederland, opgehouden te bestaan. Bovendien is het beeld dat buitenstaanders, zo ongeveer vanaf de zeventiende eeuw, van het Rooms-Katholicis-

me hadden in hoge mate bepaald enerzijds door de figuur van de paus en de Romeinse machtsstructuur in het algemeen en anderzijds door de vaak bizarre en kitsch-achtige uitlopers van de barokke vroomheid.



Gerard Reve, foto: George Verkuil

In Nederland heeft deze beeldvorming onder de culturele intelligentia, als men tenminste even afziet van de invloed van tot het Katholicisme bekeerde schrijvers als Huysmans, geleid tot wat men met enige voorzichtigheid een anti-katholiek vooroordeel zou kunnen noemen. Pogingen in het verleden om hieraan een eind te maken - men kan denken aan Anton van Duinkerkens polemiek met Menno ter Braak - hebben teveel in het kader van de katholieke emancipatie gestaan om een klimaat te kweken waarin christelijke literatuur uit het verleden los van moderne ideeën over religie en cultuur gewaardeerd zou kunnen worden. Vindt men overigens het spreken over een anti-katholiek vooroordeel voor de huidige situatie te scherp uitgedrukt, dan is er nog altijd sprake van een evident gebrek aan kennis en belangstelling, Kees Fens en Johan Polak niet te na gesproken.

Wat dan is de geseculariseerde culturele clerus omtrent het Katholicisme verborgen gebleven? Ten eerste, het feit dat, hoe onderhuids ook, iets van de literaire flair zoals we die bij Bernardus en Walter Map aantroffen, in het Katholicisme bewaard is, al was het maar door de omstandigheid dat de RK Kerk de erfgename is van een geweldig veelzijdig literair corpus.

Ten tweede kan men wijzen op de continuïteit in de training die de clerus (tot voor kort) ontving: het theologisch onderwijs heeft altijd berust op de gedachte dat grondige kennis van de antieke literatuur en filosofie onontbeerlijk

was voor de studie van de theologie. Daarmee is uiteraard niet gezegd dat de antieke cultuur dit onderwijsproces ongeschonden doorstond, maar er is op zijn minst altijd een kennisvoorsprong geweest.

Bovendien, en dat is het derde punt, heeft de aanwezigheid van fundamenteel profane elementen in het onderwijspakket van de katholieke geestelijkheid door de eeuwen heen in aanzienlijke mate bijgedragen tot profanisatie en secularisatie binnen het Rooms-Katholicisme zelf. Men behoeft alleen maar aan het optreden van de Jezuïeten in de zestiende eeuw te denken om te beseffen dat het einde van het Christendom en het ontstaan van de moderne niet-religieuze wereld in genen dele uitsluitend het resultaat zijn van een afbraakproces dat het Christendom van buitenaf heeft moeten ondergaan.

Het Rooms-Katholicisme heeft, anders trouwens dan het Protestantisme, mede vanwege haar profaan-culturele ondergrond, altijd al een relativerend element met zich meegedragen. Dat een dergelijke relativering zich tot op heden in puur politieke en maatschappelijke macht kan vertalen, is iets wat men meer met lede ogen moet aanzien dan dat men in staat is het te bestrijden.

Maar met politiek relativisme is niet alles gezegd. Een instituut dat zo diffuus, zo meerzinnig en in het bezit van zoveel potentieel is samengesteld, biedt ook mogelijkheden aan de relativerende kunstenaar. Bernardus en Walter Map, zo hebben we gezien, wisten hun weg in dat labyrinth wel te vinden. In het Nederland van de tweede helft van de twintigste eeuw daarentegen trof de bekeerde Reve op dit punt een braakliggend terrein aan.

De achterkant van gestileerde emotie

Hoe zit het nu precies met het katholicisme van Reve en wat is de toegevoegde waarde ervan voor zijn literaire werk? Nu, inhoudelijk is men daar snel over uitgepraat. In de woorden van de schrijver zelf: ‘God wordt Mens, en dat is een Man; een Mens wordt God, en dat is een Vrouw’ (Verwey-lezing). Het gaat om wat Reve noemt: ‘een Eeuwig Wordend Godsbeeld’, m.a.w., om de goddelijke drieëenheid die zich in een eeuwig proces ontvouwt; in meer specifieke termen: Christus, de tweede persoon van de Triniteit wordt mens via Maria, en Maria wordt op haar beurt in dit proces God. Het is niet veel - maar is er ooit veel voor nodig geweest om zich katholiek te kunnen noemen?

Het is anderzijds ook wel iets meer dan de katholieke geloofsleer in strikte zin verdraagt, vooral waar het de sexewisseling binnen het goddelijk-mariologisch proces betreft. Maar de marges van het katholicisme zijn altijd vrij ruim geweest, met name in de mystiek. Ook Reve's bewondering voor de katholieke Dood misstaat in die kontekst niet. Verder zal men bv. wat betreft de voor hem zo belangrijke persoon van Maria niet veel meer vinden dan wat in het eerste hierboven aangehaalde fragment van Bernardus reeds is vermeld.

Belangrijker voor Reve is de wijze waarop de dramatiek van verlangen, worden en vergaan, waardoor dit goddelijk proces gekenmerkt wordt, gematerialiseerd wordt in een ‘aardse’ instantie, door hem de RK Kerk genoemd. Voornaamste kenmerk van het geloof in en van deze instantie is dat het, evenals kunst, belangeloos en nutteloos is.

Tot zover geen probleem. Ingewikkelder wordt het wanneer wij vragen naar de toegevoegde waarde van de religie. Heeft de religie een effect op het literaire gehalte van Reve's oeuvre dat zonder haar toedoen niet tot stand had kunnen komen?

Toegegeven, daar is de parallelie tussen het eindeloos herhaalde revisties liefdesritueel en de kaarsjes aanstekende bedevaartsganger naar Kevelaar en Heiloo. Vuur wordt tot ontbranding gebracht, ‘de zon en de sterren bewogen’. Maar juist op het punt van de rite is er reden tot verontrusting. Vooral in Reve's uitvoeriger exposés over zijn religieuze ‘Werdegang’ moet men een fundamenteel gebrek aan performatieve kwaliteit constateren. Neem de reeds genoemde Verwey-lezing: een verantwoording over Reve's katholicisme tegenover een geletterd publiek, de meeste uitweidingen over religie in de brievenboeken of het boek *Moeder en Zoon*: een verslag van de bekeringsgeschiedenis. In alle gevallen ontbreekt de literaire magie die we van Reve kennen. De grappen zijn gering in aantal en niet van de bekende kwaliteit. Inhoudelijk is het betoog weinig of nietszeggend, hetgeen in het geval van Reve bijna hetzelfde is als te zeggen dat het uitvoerend aspect ontbreekt.

Maar heeft, zo zou men kunnen vragen, Reve dan niet het recht, al of niet theoretisch, verantwoording af te leggen van zijn geloof? Uiteraard heeft hij dat, maar niet buiten zijn eigen criteria om. Als hij dan kunst en, wat

voor hem hetzelfde is, religieuze kunst, definieert als ‘het product van menselijk handelen, dat emotie teweeg brengt’, heeft de lezer van zijn kant het recht sceptisch te worden indien in het geval van de religie die emotie uitblijft. Hoe komt dat? We bevinden ons hier uiteraard op drassig terrein maar laten we een gok wagen. Daartoe wenden we ons tot een van de meest curieuze passages uit *Moeder en Zoon*. Bij de weergave van zijn schooltijd op het Vossiusgymnasium in Amsterdam, komt Reve te spreken over Presser, de bij de leerlingen (en later bij studenten) zo geliefde historicus. Zelf afkomstig uit het joodse proletariaat, weet Presser de door hem hard bevochten culturele kennis en smaak op zijn pupillen over te brengen. Op één aspect na, in het relaas van Reve, en dat is de religie.

Wanneer Presser in de geschiedenisles over de Egyptische beschaving het (uitwisselbare) goddelijke broeder en zusterpaar Isis en Osiris beschrijft en in verband daarmee, het toneel naar het heden verplaatsend, een ‘grapje’ maakt over het feit dat niemand zoiets nu meer zou geloven, hoewel ‘bij de laatste volkstelling iemand zich als maanaanbidder had opgegeven’, barst de gehele klas, met uitzondering van de jonge Gerard, in lachen uit. De laatste beseft namelijk, zo herinnert hij zich al schrijvend, dat toen reeds het transseksuele Isis en Osirispaar de aanleg voor het latere Mariageloof had blootgelegd.

De beschrijving van dit voorval is verder verbonden met een karakterologische typering van Presser, misschien niet levensecht maar psychologisch zeer scherp, als een gevoelig, intelligent en artistiek man, die niettemin een authentieke basis voor zijn culturele bevlogenheid ontbeerde. Dit gebrek wordt door Reve geweten aan de dialectisch-materialistische instelling van Presser die uiteindelijk onvermijdelijk aan de echtheid van de culturele buiten- en bovenlaag afbreuk deed.

Dualistische spanning

Hier ligt volgens mij de crux van Reve's religiositeit. De artiest die is opgevoed in het verstikkend klimaat van de gereformeerde orthodoxie, overleeft, hoe dan ook, omdat hij in het bezit is van een onuitputtelijk boek als de bijbel. Het socialistisch-realisme van het dialectisch-materialisme uit Reve's jeugd biedt echter geen escape. In de verste verten ontwaart men symbool noch ‘Gleichnis’, noch beschikt men over enige bron om die ‘Gleichnis’ te produceren. Het is de woestijn der verbeelding, een uitdrukking overigens die in de katholieke mystiek niet zou misstaan.

Dit is volgens mij precies het punt waarop Reve - opnieuw: terecht of ten onrechte - Pressers gemis aan religiositeit gevoeld heeft als een artisticiteit die gegrond was in de schijnmaterie van het dialectisch-materialisme. De onverenigbaarheid van deze beide polen, kunst en materie, neemt bij Reve soms bijna dualistische vormen aan, zowel in zijn waardering van de buitenwereld als in de emotionele stilering van kunst en religie.

Wat de kunst betreft, valt deze bijna dualistische spanning niet zo op, omdat het daar immers (gelukkig) toch al om ‘nutteloze’ fictie gaat; een fictie waarvan ondermeer de suggestie uitgaat dat aan een tegenpool die de kunst zou moeten dragen of op zijn minst reliëf moeten geven, niet de minste behoefte bestaat. En wat is er amusanter en effectiever dan de opzettelijk gestichte verwarring tussen fictie en werkelijkheid - waarbij het bestaan van de laatste in het artistieke steeds meer met de voetjes van de grond komt? Men denke aan Rees epistolaire oeuvre en ‘autobiografisch’ proza.

Maar van pure lucht kan men niet leven en in dat verband is het begrijpelijk dat ook Reve zijn fictie uiteindelijk laat schragen door een nieuwe materie, maar nu een *materia spiritualis*, zoals men in de Middeleeuwen zou zeggen. Wat is er voor dat doel geschikter dan het moederlichaam van de RK Kerk? Als onuitputtelijke bron van literaire fantasieën - zie Bernard en Walter Map - en in het bezit van een diep profane, om niet te zeggen heidense onderlaag, beschikt dit instituut op zijn minst over de mogelijkheid de hoogste religieuze toppen te 'tackelen', te parodiëren en, zo nodig, te ontkennen. Zo'n instituut bestaat natuurlijk niet echt op dit ondermaanse (hoe zou een 'geestelijke materie' dat ook kunnen?), maar in Reve's wereld is het een kniesoor die daar op let.

Religieus échec

Met dit alles is het uiteindelijk échec van Reve's religieuze proza nog niet verklaard. Hoe komt het dat we, zodra het over religie gaat, het rituele, het performatieve, kortom het voor Reve's literaire kwaliteit zo kenmerkende moeten missen?

De (gedeeltelijke) verklaring daarvan rust naar mijn mening op vrij banale gronden. Ondanks de onmetelijke culturele rijkdommen uit het verleden van de RK Kerk en ondanks de hierboven vermelde training van haar clerus, is dit instituut, door toedoen overigens van diezelfde clerus, interessanter voor (kunst)historici dan voor haar eigenlijke opvolger: de culturele elite. Ofschoon het bekend is dat Reve's werk waardering vindt bij huisvrouwen en geschoolde arbeiders, is het toch deze elite die hij uiteindelijk aanspreekt en van wie zijn succes uiteindelijk afhangt.

Wat bv. te denken van het volgende fragment uit een brief aan Rudy Kousbroek rondom het pausbezoek in 1985? Naar aanleiding van een aanval van Kousbroek op zijn RK geloof repliceert Reve als volgt:

> Overigens begrijp ik niet goed, wat je tegen God hebt, zeker niet als je al die sterren met hun miljoenen lichtjaren bekijkt, want dat zijn het. Men kan zich niet indenken dat die boel eindig is, en evenmin dat die boel oneindig is, dus het zit altijd goed. God schiep dat allemaal, vermoedelijk opdat Zijn Majesteit zoude worden geopenbaard, maar dat moet ik navragen. En denk je eens in wat het gekost zoude hebben als jij dat allemaal zelf had willen maken! God is gratis, het heelal is gratis en het leven kost ook niets, maar het gelijkt wel of het allemaal aan jou niet besteed is, door een gemelijk karakter of je aangeboren ontevredenheid...
>
> Maar wat je schrijft over de Paus, en dat God niet bestaat, dat lees je niet veel meer. En dat verdedigen van de pil watje doet, daar schud ik werkelijk het hoofd over. Waarom ga je met elkaar, boven op elkaar, op en neder? Om kindertjes te krijgen, waarvoor anders dacht je? Wat heeft dat malle gebruik anders voor zin? NRC-Handelsblad 6.9.1985, herdrukt in: *Roomse Heisa*, Amsterdam 1985.)

Dit is de onweerstaanbare Reve zoals we hem al kennen sinds *De Avonden*. En het is nauwelijks voorstelbaar dat de anti-religieuze Rudy Kousbroek met deze revistiese visie op de godsdienst niet tevreden is geweest. De heren figureren in deze correspondentie immers als geletterden onder elkaar, wezenlijk niet anders dan Bernardus en Walter Map dat waren. Maar dan nog blijft de vraag naar het religieuze échec. Op dat punt moge een laatste verwijzing naar voornoemde Bernardus en Walter Map volstaan. Behalve van een mislukt, geeft Map ook een verslag van een misplaatst wonder van Bernard. Hij vertelt hoe de heilige aan een waanzinnige genezing opdringt door, gezeten op een ezel nota bene, plechtig diens boze geest uit te drijven. Direct daarop begint de man, nu bij zijn gezonde verstand, stenen te gooien naar Bernard en hem door de nauwe straten van het stadje te jagen. Pointe: de man die als gek zachtmoedig was en geen vlieg kwaad deed, weigerde als demonstratieobject in Bernardus' show op te treden.

Een verhaal als van Map is heel goed inpasbaar in de literaire santekraam van het revisties geloof. De scherp psychologische waarneming, de intelligentie en de fraaie stilering missen hun doel - het amusement van de lezer - niet. En hetzelfde geldt voor de hierboven aangehaalde parodie op Bernard's mislukte opwekkingspoging.

Is het echter daarmee religieus proza, integratie van religie en literatuur, waarbij opnieuw benadrukt moet worden dat het bij religie niet om een buiten-literaire meerwaarde gaat? Er is op zich geen reden om dat te ontkennen. Maar het water van de zee wast niet weg dat Bernardus' mise-en-scène van de Hoogliedtekst ‘Hij kusse mij met de kus van zijn mond’ in de figuur van het dode jongetje dat zegt: ‘Ik

sta niet op, ik laat me niet opwekken, ik herrijs niet uit het stof, ik heradem niet tot hoop, tenzij de profeet zelf afdaalt en “mij kusse met de kus van zijn mond”’ van een religieuzer, fictiever en performatiever, om niet te zeggen van een ‘nuttelozer’ gehalte is dan het revistiese verhaal van Walter Map. Of ligt dat aan de lezer?

Annie van den Oever
Gerard Reve en Fritzi Harmsen van Beek

In de jaren zestig zijn een aantal publicaties van groot belang geweest voor al wie schreef en las. Dat geldt zonder meer voor de reisbrieven van Reve, brieven die hij aanvankelijk schreef aan de lezers van Tirade. Ze werden gebundeld, enigszins tot zijn verbazing, en in boekvorm sorteerden ze nog meer effekt dan zij in het tijdschrift al deden. *Op weg naar het einde* verscheen in 1963, *Nader tot U* in 1966.[1.]

Een zeer opvallende publicatie in die jaren is ook de eerste dichtbundel van F. ten Harmsen van der Beek. Zij debuteerde in 1965 met *Geachte Muizenpoot en achttien andere gedichten* en was maandenlang het ‘onderwerp van de literaire borreltafel’.[2.] Al daarvoor had Hugo Claus haar ‘de belangrijkste hedendaagse dichter’ genoemd op basis van de vele gedichten van haar hand die vanaf het einde van de jaren vijftig in Tirade waren verschenen.[3.]

De namen van Gerard Reve en Fritzi Harmsen van Beek werden in de recensies van hun werk uit de jaren zestig herhaaldelijk met elkaar in verband gebracht. Terugblikkend valt op hoezeer zij een aantal zaken gemeen hebben. Zo publiceerden ze beiden in lirade in de beginperiode van dat tijdschrift en maakten zij deel uit van de kring van overwegend jonge schrijvers die rond uitgeverij Van Oorschot ontstond aan het einde van de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig. In de verhalen uit en over deze tijd spelen niet alleen Van Oorschot, Van het Reve, de feesten en de drank hun apodictische rol, maar ook de villa Jagtlust. Het was de door F. Harmsen van Beek van de Gemeente Amsterdam gehuurde monumentale Blaricumse villa die uitzag over weilanden en polder, indertijd door vele literatoren bezocht en in hun gedichten, brieven, verhalen of essays beschreven.

Ze hebben meer dan een stukje gezamenlijke geschiedenis gemeen. Uit hun werk spreekt een groot gevoel voor spot en een voorkeur voor de briefvorm. Ze schreven gedichten waaruit de aandacht voor hun eigen verjaardag spreekt: Reve schreef een gedicht voor zijn negenendertigste, een voor zijn zevenenveertigste en een voor zijn vijftigste verjaardag; Harmsen van Beek schreef ‘Op mijn dertigste verjaardag’.[4.] In hun werk schiepen zij een wereld die de contouren heeft van hun eigen leven.

En ook ‘in hun verbinding van het tragische en het komische zijn zij zeer verwant. Ze hebben nogal wat lectuur gemeenschappelijk die hun stijl (...) beïnvloed kan hebben: de grote Russen, met name Gogol en angelsaksisische schrijvers van kinderboeken als A.A. Milne en Lewis Carroll.’[5.] In de Nederlandse literatuur liet beider ongedwongen omgang met cliché, archaïsme, neologisme en kromtaal sporen na; hun eigenzinnige taalgebruik werd door critici en collega-schrijvers bij herhaling besproken.

Ook in heel kleine zaken vertoonden zij een overeenkomstige smaak, of in ieder geval een overeenkomstige handelwijze: beiden korten hun namen in - G.K. van het Reve werd Gerard Reve, en F. ten Harmsen van der Beek werd F. (Fritzi) Harmsen van Beek - en beiden verhuisden naar het platteland: Harmsen van Beek naar het Groningse Garnwerd, Reve naar het Friese Greonterp. Frappanter dan deze kleinigheden is de wijze waarop zij over het landleven in het noorden spraken, en de wijze waarop verhuizingen en veranderingen hun sporen achterlieten in hun werk. De toch al kleine afstand tussen hun leven en hun werk lijkt er nog geringer door te zijn geworden. Zo krijgt na deze datum bij beiden de briefvorm zijn prominente plaats in hun werk.[6.]

Belangrijker dan hun particuliere geschiedenissen zijn de pregnante overeenkomsten waar het hun opvattingen over literatuur betreft, die hierna zullen worden beschreven tegen de achtergrond van het culturele en literaire klimaat van de jaren vijftig en zestig, waarin hun opvattingen voor een belangrijk deel werden gevormd, en voor het eerst werden geuit.

Een nieuwe generatie

We zagen dat in de jaren zestig voor zowel Gerard Reve als Fritzi Harmsen van Beek Tirade het belangrijkste tijdschrift was. Het

Fritzi Harmsen van Beek

was de tijd dat dit tijdschrift, opvolger van Libertinage, bij uitgeverij Van Oorschot begon te verschijnen en verschillende jonge dichters naar zich toe trok, waaronder Theo Sontrop, Aad Nuis en Rutger Kopland, die allen rond 1965 bij Van Oorschot debuteerden. Aan de uitgeverij waren ook al langer publicerende dichters verbonden als Vasalis, Elisabeth Eybers, Hanny Michaelis, Jan Emmens, Chr. J. van Geel, Jan Hanlo en anderen. Toen G.K. van het Reve er redacteur was en F. Harmsen van Beek er bijna haar hele debuutbundel in voorpubliceerde, was in Tirade de opkomst zichtbaar van een jongere generatie schrijvers, die bij de jaren zestig hoorden, en niet bij de jaren veertig of vijftig. Geert van Oorschot, zijn smaak en zijn wervingsbeleid eid, waren in deze kring zeker van belang.[7.]

Zeker is dat hij zich moeite heeft getroost om G.K. van het Reve te houden en om F. Harmsen van Beek te krijgen, van wie hij altijd heeft betreurd dat zij, na alle voorpublicaties in Tirade, haar eerste dichtbundel liet verschijnen bij de Bezige Bij.[8.]

Naoorlogs

Ongetwijfeld is de publicatie van Reve's reisbrieven in de kring rond Tirade belangrijk geweest. De brieven gaven een stem en een gezicht aan een nieuwe generatie. Het was de tijd dat een heel andere schrijversgeneratie dan de vooroorlogse naar voren trad. In tegenstelling tot de vooroorlogse, over het algemeen uitgesproken gegoede generaties van vrijgestelden, die voor een kistje sigaren hun werk af zouden staan, wilden deze jonge schriivers voor hun literaire werk betaald worden.[9.] Zij onderstreepten de sociale en literaire verschillen tussen vooroorlogse en naoorlogse generaties door eenvoudigweg om geld te vragen. Inkomsten en afkomst werden demonstratief besproken. Dit geeft reliëf aan de keer op keer besproken afkomst van Reve, uit Betondorp, en van Harmsen van Beek, uit de Blaricumse kunstenaarskringen. Voor hun generatie was het *bon ton* om over geld te praten. Dat juist over de trage en karige betaling van met name Van Oorschot zo is geklaagd - een klacht die geschiedenis heeft gemaakt en waarop zelfs in de mwografie over Tirade wordt gezinspeeld[10.] - hangt geloof ik niet louter samen met de veel besproken persoon van de uitgever of met de omstandigheid dat hij meer dan andere uitgevers de eindjes aan elkaar probeerde te knopen, maar met het historische toeval dat de jonge progressieve schrijvers uit zijn fonds van deze nieuwe en infame generatie waren, dus met een karige of trage betaling geen genoegen wensten te nemen en daarbij het verkondigen van hun ongenoegen tot een politiek en literair punt verhieven.

Zij werden door een welbekende generatie van de vooroorlogse gescheiden: de Vijftigers, die zich met hun experimentele poëzie tot in het uiterste hadden verzet tegen hun literaire voorgangers. Hun houding tegenover geld en kunstenaarschap was echter een heel andere dan die van de schrijversgeneratie erna. Zij wijzigden de dichtkunst, maar lieten oude ideeën over kunstenaarschap intakt, hetgeen leidde tot een romantisch zelfbeeld: zagen zij zichzelf niet als arme kunstenaars in Parijs in de jaren vijftig, wier gebrek aan geld, zo bezien, dragelijk en artistiek was?[11.]

Reve's generatie daarentegen eiste geld en ijverde in het Schrijversprotest uit 1963 voor een betere betaling door uitgevers en voor ondersteuning door de overheid, zaken waarover Reve schreef in zijn brieven aan de lezers van Tirade.[12.]

Nu stond er niet alleen een nieuwe generatie schrijvers op, maar ook een heel nieuwe generatie lezers: onder de vijfentwintig, met belangstelling voor de recente

Nederlandse literatuur, met geld, zij het weinig, en verzot op shabby ogende, goedkope pockets. De Literaire reuzenpocket van de Bezige Bij werd een rage.[13.]

De luwte na de Vijftigers

Voor deze generatie lezers moeten Reve en Harmsen van Beek, wier werk als Literaire reuzenpocket verscheen met goedkope stofomslagen, onmiddellijk herkenbaar zijn geweest als zijnde *anders*. De afwijkende buitenkant was een passend signaal. Immers, in de luwte na de Vijftigers was beider teruggrijpen naar vormen die door Vijftig waren verguisd een opvallende handelwijze. Zij waren anders dan de generatie ervoor. Meest zichtbaar was dit wellicht in de poëzie, het terrein bij uitstek van de experimentelen. Had Vinkenoog als inleider van de Vijftiger-poëzie in de bloemlezing *Atonaal* uit 1951 gesteld dat de verouderde vormen dienden te worden afgebroken en raakte hierop het vrije vers in zwang, F. Harmsen van Beek debuteerde een jaar of veertien later, alsof de hele generatie

ervoor niet had bestaan, met een dichtbundel waarin in één oogopslag de overvloedige aanwezigheid van het rijm bespeurbaar was ('waar hij zeverend door mijn bezeerde heesters breekt') en waarin het distichon ogenschijnlijk in ere werd hersteld.[14.]

Vele critici raakten ervan in de war. Dat uit zoveel verschillende bronnen werd geput, dat werd teruggegrepen, dat verouderde literaire vormen in ere werden hersteld, dat er bovendien lichtzinnigheid en spotternij was, werd niet goed begrepen. Bijna alle critici struikelden over 'De poetische avonturen van Polsmofje en het poesje Fik', waarin dichterlijke gebruiken werden gehekeld. De polemische dimensie werd over het algemeen niet begrepen. Er was verzet, maar waartegen eigenlijk? Er was verzet dat zelden expliciet werd gemaakt maar dat niettemin al sprak uit haar en Reve's gebrek aan ernst.

Want ofschoon Reve, waar het de toelichting van zijn werk betrof, veel toegewijder en explicieter was dan Harmsen van Beek - zij vermeed ieder direkt gesprek over haar werk - geldt ook voor de ontvangst van zijn werk dat er sporen van verwarring in aanwijsbaar zijn. Natuurlijk is het zogeheten Ezelproces een opvallend moment in de ontvangst van de brievenboeken. Daarbij is een vorm van misinterpretatie bespeurbaar die ook Harmsen van Beeks werk ten deel viel en die samenhangt met het over het hoofd zien van de polemische keuze van hun onderwerpen en verstechniek.

Karakteristiek voor dat moment lijkt mij een misinterpretatie van J.J. Oversteegen in *Literair Lustrum 1*, waarin hij ruim aandacht besteedde aan de prominente plaats die het geld inneemt in *Op weg rotar het einde*.[15.] Oversteegen meende dat deze passages begrepen zou moeten worden in het licht van het gevecht dat Reve voerde met zijn geweten, zijn 'Superego', dat, zo dacht hij, eventjes een andere kant op keek terwijl Reve zijn brieven schreef en verkocht. Het waren geen literaire produkten maar *bij*produktenzo werd ook door hemzelf aanvankelijk gedacht), die hij toch 'voor grof geld' verkocht. Het geld was het excuus om een literair nevenprodukt, waarop hij minder had hoeven zwoegen, te publiceren. Herschreef hij zijn verhalen en romans een keer of twintig, deze brieven maar een keer of zeven, acht, - 'nog niet weinig, maar toch altijd een stuk of twaalf minder', zo schreef Oversteegen in bewoordingen waaruit zijn medeleven sprak.

Tekenend voor die tijd is geloof ik dat de polemische dimensie van de onderwerpkeuze over het hoofd wordt gezien. Het schrijven over geld is immers niet specifiek voor Reve's psyche of werk.[16.] En zeer zeker is de houding polemisch, want uitdrukkelijk anti-romantisch, zoals duidelijk wordt als men de overige uitspraken over schrijven in de overwegingen betrekt. Is Oversteegens psychologiserende interpretatie mogelijk juist en is historisch gezien beslist waar dat Reve zich voor de betaling van schrijvers inspande, literair gezien moet de grote plaats, die voor deze overwegingen wordt ingeruimd in het werk, begrepen worden als een daad van verzet; het gaat om een poëticale stellingname, zoals duidelijk wordt als men zijn en Harmsen van Beeks verdere uitingen over literatuur erbij betrekt.

Neerbraak

Bij een nadere beschouwing van beider werk valt onmiddellijk op dat zij veel minder vaak over de literatuur en de poëzie schrijven dan de Vijftigers, en vooral veel minder ernstig. Schrijven zij eens een programmatische bijdrage, dan springen de

relativeringen die ermee gepaard gaan in het oog. Karakteristiek is naar mijn smaak 'Neerbraak', het poëticale verhaal waarmee Harmsen van Beeks bundel uit 1969 opent. In het licht van het hier besprokene is alleen al de verhulling van het belang van dit verhaal frappant. Dit geldt zo mogelijk nog sterker voor het openingsgedicht van haar eerste dichtbundel, 'Twee raadselrijmen die samen een antwoord vormen dat bij nader inzien is zoekgeraakt', waarin zij de verhouding tussen gedichten en lezers beschrijft die zij het meest wenselijk acht. Haar uitingen zijn zo verborgen en in-gewikkeld in het gedicht, dat, ofschoon het notabene om een openingsgedicht ging, maar een enkeling onder de toenmalige critici de aanwezigheid van het programma *opmerkte*.

In *Neerbraak* wordt het belang van de uitspraken verhuld door ontelbaar veel relativeringen. Zo start het verhaal met eenvoudige jeugdherinneringen en het bespreken van de literaire voorkeuren van een driejarige. In de inleiding vol spotternij, die aan het eigenlijke programma voorafgaat, zegt zij dat zij 'een soort stramien ontwerpen (zal) waarop voort-

geborduurd kan', dit bij gebrek aan edele motieven om te schrijven, of althans: 'bij gebrek aan beter motieven dan pure geldzucht'; dus ook hier wordt geld genoemd bij wijze van relativering. Verder zegt zij te willen schrijven 'wat ik zelf het leukste vind om te lezen', en hier worden niet *Borges* en *Nabokov* of de surrealisten genoemd als lichtende voorbeelden, maar, ironische genoeg: '*Cuore* van d'Amici, in een vertaling die *Jongensleven* heette uit de bibliotheek De goede Kameraad. God dat was prachtig (...).'[17.]

Geld en drank

Het behept zijn met of veinzen van geldzucht moet begrepen worden naast de overige ondermijningen van het beeld van de schrijver als een door louter artistieke en mogelijk nog andere hogere (morele, politieke) motieven gedreven begaafde en fijngevoelige persoon.

In het werk van Reve en Harmsen van Beek zijn de schrijvers van het hypergevoelige en bevlogen type het absolute tegendeel. Zij roken en drinken, en in plaats van gekweld boven het onbeschreven vel te hangen, metselen zij een muurtje of verrichten andere karweitjes in huis die anders blijven liggen. Bij Reve verschijnen de kunstenaars in een toestand van 'permanente gedrenktheid', hun creatieve impasses vullen zij met erotische dagdromerij of het verrichten van wat noodzakelijke verbouwingswerkzaamheden.

In 'Binnenhuisje' van Harmsen van Beek worden op vergelijkbare momenten 'de groentebedden twee spaai diep omgestoken', of althans: voornemens hiertoe worden gemaakt. Want lukt het schrijven niet: 'In en om huis, er is altijd van alles te doen, voor een vrouw. In de tuin moeten bomen worden gerooid en in mootjes gehakt, het vuilnis naar de belt gekruid, de groentebedden twee spaai diep omgestoken en dan, de dakgoten die hersteld, de schoorstenen die opengebikt, de kelders die leeggehoosd moeten worden. En de gaten in de buitenmuren natuurlijk, twéélseens nog wel, een altijd terugkerende zorg.'[18.]

De schrijvers slikken hun jammerklachten veelal in, of ze weten de door dichters zo vaak geuite klacht dat scheppen zwaar en haast onmogelijk is, terug te brengen tot het tragikomische sfhe 'Life falls not with (...) But now Yes'.[19.] . Bij Reve doet de jammerklacht ruw en daarbij geposeerd aan, en boet hierdoor al evenzeer aan ernst in; zie bijvoorbeeld diens beschrijving van een ochtendlijke start, 'om met kreten, vloeken, het in melkflessen pissen om me het trappen op- en afsjokken te besparen, het tot oogschemerende ademnood drinken van koffie, en het zich overal op het lichaam wild krabben, het *Gedicht voor mija negen en dertigste verjaardag* te schrijven (...)'.[20.] Typisch is ook het gebrek aan bevlogenheid in 'In memoriam toverfee': 'Terugkomende van iets denkt men wel eend waar nu weer over geschreven en waarom.'[21.]

Wordt er eens een keer een schrijver beschreven die ook daadwerkelijk schrijft, dan heeft ook dit iets buitengewoon moeizaams. Zo is de schrijver Hoendervoogt uit *Neerbraak* een formidabl eongevoelig en on-erudiet persoon, in de war geraakt 'door een geforceerde omgang met intellectuelen', iemand die 'zijn hersens onvoldoende bij elkaar kon houden om onderdehand een degelijk, liefst een beetje universeel schrijverschap op te bouwen, laat staan het bij elkaar te kladden (...).'[22.]

Reve heeft bovendien vorm gegeven aan de paradoxale schrijverswens om het ultieme werk te schrijven dat alle andere werken overbodig maakt - 'Behalve

vanzelfsprekend de Schrift' -, een bij uitstek romantische wens die aanvankelijk tamelijk ernstig werd gepresenteerd en later, als alle twijfel of het er ooit van zal komen is verdwenen, wordt bes ot: 'Dat Boek, dat moet God maar voltooien als-ie tijd en zin heeft en z'n kop ernaar staat.'[23.]

Reacties in interviews

Steken zij in hun werk de draak met hoogstaande opvattingen over schrijvers, hun kwaliteiten en motieven, ook in de interviews ondermijnen zij dergelijke opvattingen. Zij bespreken hun schrijverschap in een nadrukkelijk alledaagse context. Zo lijkt het of Reve voortdurend in de weer is met cement, een kruiwagen en een bestelbusje dat als verhuiswagen dienst doet. Hij spreekt en schrijft hierover, om er geen misverstand over te laten bestaan dat hij behalve schrijft ook metselt, behalve dicht ook eten kookt. Hij doet in zijn brieven en interviews uitvoerig verslag van zijn verbouwingen, en onderbreekt een vraaggesprek onverwacht met de mededeling: 'Sory, ik moet even weg om vlees te braden'.[24.] Harmsen van Beek stelt haar schrijverschap al even nadrukkelijk op een lijn met het wassen van lakens, het maken van een lappendeken of van tekeningen, het oprijgen van champig-

nons, het maken van een ijstekening op een bevroren ruit, 'het beschilderen van een ten dode opgeschreven paasei (...)'.[25.]

Sterfelijkheid

Zoals paaseieren, gebraden vlees en het leven van alledag ten prooi vallen aan de vergetelheid, zo ook de kunst; ze verwerpen de idee dat een beweegreden om kunst te maken zou kunnen zijn dat wat *kunst* is *blijft*, en dat het scheppen de kunstenaar in kontakt brengt met de eeuwigheid. Bij beiden wordt door interviewers doorgevraagd: Waarom dan toch scheppen, als alles zal verdwijnen? In het al genoemde vraaggesprek met H.A. Gomperts verzet Harmsen van Beek zich tegen de vooronderstelling die aan de vraag ten grondslag ligt: de gedachte dat kunst specialer zou zijn dan het alledaagse en een bijzondere band zou onderhouden met het tijdloos eeuwige. En later in datzelfde gesprek zegt ze dat ze hoopt dat ze niet om enige andere reden schrijft dan om 'aandacht (te) geven aan iets', voor de *onzin* gewoon, 'bij wijze van spelletje'. Zij spreekt niet over de waarde van het gemaakte, maar over de waarde, voor haar, van het maken.

Ook Reve zegt in zijn gesprek met d'Oliveira dat iets artistieks lukt op het moment 'dat je alle pogingen opgeeft, en geen artistiek doel meer nastreeft.'[26.] Ook hij beroept zich daarbij op de waarde van het moment dat men het maakt: '(...) je wilt dat allerintenste effekt hebben, op dat moment dus bij of in het brandpunt zijn van het bestaan of hoe het allemaal heet.'

Uit de aarzelde formulering en het relativerende 'of hoe het allemaal heet' spreekt zijn afkeer van de serieuze en gewichtige toon waarin hij zou moeten vervallen wil hij een antwoord in positieve in plaats van in negatieve termen geven. Hij zegt dan ook tegen d'Oliveira dat hij meer en meer tot een 'negatieve omschrijving' komt, in termen als 'wat zou ik anders moeten doen in godsnaam.' Veelbetekenend is eveneens het beginfragment van het korte gesprek dat schrijver Jaap Harten met hem voerde voor Het Vaderland, waarin Reve op de vraag waarom hij schrijft, zegt: 'Vroeger zou ik op deze vraag misschien geantwoord hebben met uitvoerige theorieën, maar ik voel niet meer voor de hoge ideeën in verband met dit probleem. Ik zou het nu zo willen stellen: ik schrijf om geld te verdienen en ik vind dit een bijzonder goede reden om te schrijven. (...) ik heb opgemerkt dat, wat de drijfveren tot schrijven aangaat, die van geld misschien wel de enige eerlijke en fatsoenlijke overweging is.'[27.] En deze uitspraak maakt begrijpelijk wat hij schreef in 'Brief uit Camden town', waarin hij de enige geldige want onverdachte drijfveer om te schrijven noemt: niet 'Innerlijke Drift' of 'Creatieve Noodzaak', maar 'geld', 'daarbij opmerkend dat, wat de drijfveren tot schrijven aangaat, die van geld misschien wel ds8enige eerlijke en fatsoenlijke overweging is.'[28.]

Tegen deze achtergrond moet ook de geamuseerde instemming begrepen worden waarmee Harmsen van Beek het antwoord citeert van de Amerikaanse schilder Grandma Mozes op de vraag hoe zij schildert; '"Hoe ik schilder? Nou," verklaart ze desgewenst, "eerst neem ik een lijst, dan zaag ik mijn masonietplank op maat. Dan smeer ik de plank in met olie. Dan geef ik de plank drie lagen witte verf. Nu is hij klsr voor elk tafereel dat mij maar invalt."'[29.]

Dat deze aarzelende, soms weerbarstige en vaak spottende houding niet zomaar spel was, formuleerde Reve in 1966: 'Mijn artistieke bevrijding kwam, toen ik besefte,

dat je geen profeet bent, maar een vakman, die bepaalde koopwaar levert. (...) Ik heb een winkels Al het andere is aanstellerij en grootspraak.'[30.]

Foto's

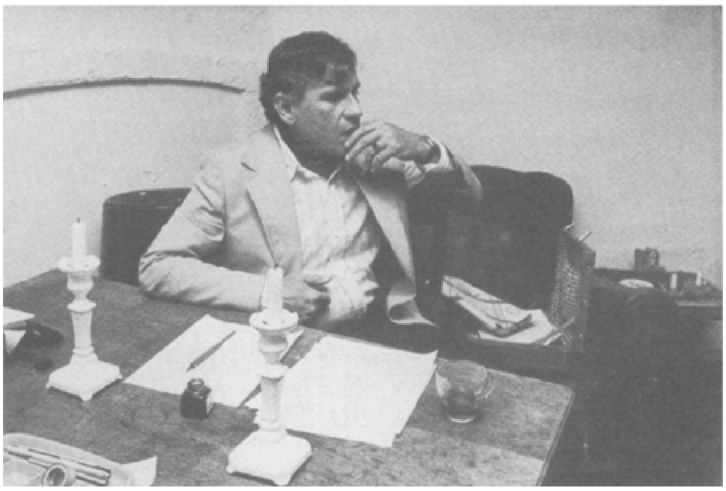
De wijze waarop zij zich laten fotograferen is veelzeggend. Reve laat zich kennelijk liever niet fotograferen achter een bureau met tekstverwerker of voor een boekenkast, maar wel achter een kruiwagen of voor een versgemetseld muurtje, of met ontwintigste eeuwse (schrijvers)attributen als een penneveer, met een kroontjespen zittend aan iets wat oogt als een oude keukentafel. Of hij poseert met een miskelk, een schedel, een Mariabeeld, in de goot of voor de openbare herentoiletten (met W.F. Hermans), in bed of zittend onder het schuine dak van een zolderkamertje vol pinups en zonder bureau of boekenwand.[31.]

Ook Harmsen van Beek poseert niet tusen de geijkte schrijversparafernalia. Op foto's verschijnt ze staande in een overvolle kamer, met een hond liggend op de sofa, waarboven een spiegel hangt ter grootte van een ouderwets portret en waarin, als je goed kijkt, een tegenoverliggende boekenwand vagelijk blijkt

te worden gespiegeld. Of zij laat zich portretteren met haar hond, die niet halfslachtig wordt weggemoffeld, maar voluit in beeld verschijnt, als in een waarlijk dubbelportret van de Madonna met kind.[32.] En op de omslagfoto van Eddy Posthuma de Boer, voor en achter op *Neerabrak*, verschijnt zij in een maximale en extreem vage close-up, waardoor zij onherkenbaar is.

Hoendervoogt in gesprek met Van het Reve

Hun spotternij met de gewichtigheid van schrijvers vormt de kern van een heel vroeg en bovendien onbekend gebleven interview van Fritzi Harmsen van Beek met Gerard Reve. Het verscheen in 1960, onder haar pseudoniem Hoendervoogt. Niemand zal toen geweten hebben wie achter de naam schuilging. Het is bij mijn weten de eerste keer dat zij dit pseudoniem gebruikte. Beiden publiceerden toen al in Tirade, waarvan zij elkaar kenden. Het 'Gesprekje met Gerard Kornelis van het Reve' behoort tot de eerste Reve-interviews.[33.]



In gepeins verzonken aan zijn schrijftafel, 1980, foto: Steye Raviez

Het is een aardig document omdat het, veelbetekenend in deze context, de spot drijft met de ernst waarmee schrijvers zich over hun métier uitlaten. Het brengt in een vroeg stadium hun anti-romantische opvattingen aangaande het schrijverschap naar voren. Het gesprekje is uiterst kort, schertsend van toon en bevat ondermijnende uitingen van het type dat hiervoor al ter sprake kwam en die in de slotregels 'de onconventionele opvattingen van deze begaafde man' worden genoemd. De uitspraken betreffen Reve's uiterlijk en manier van spreken, de 'sterke drank', geld dat hij verdiende met zijn werk en dat zal worden besteed aan nuttige huishoudelijke aankopen ('een kaki pantalon', 'polovinylplaten tegen het plafond', sic), en een betoogje over het korte verhaal in de damesbladen: over jonge meisjes van welgestelde familie die kennis krijgen aan een jongeman uit een arm maar fatsoenlijk milieu, die 'een mankement heeft aan zijn voortbeweging'. Van dit subgenre betoont hij zich een fan. Over de eigentijdse literatuur wordt verder niet gesproken.

Een interpretatie

Ze verzetten zich niet woordelijk tegen de Vijftigers maar dat hun verzet tegen de gewichtigheid ook en vermoedelijk allereerst hun directe voorgangers betreft, is aannemelijk. In brede kring was er verzet tegen een verouderde kijk op het kunstenaarschap. Men zou kunnen zeggen dat de Vijftigers veel hekelden - artistieke en politieke vormen -, maar niet het kunstenaarschap, of zichzelf.[34.] In zijn terugblik op de jaren 1966 tot 1971 schreef Fens al in 1971 over de Vijftigers: 'Door de dichters van later is aan Vijftig verweten, de poëzie wel, maar de plaats van de poëzis en van de dichter niet gewijzigd te hebben.'[35.]

Het verzet kwam er, in de jaren zestig, gestimuleerd door de opkomst van de popmuziek, de pop-art en de film. Het is voorstelbaar dat de toen jonge generatie lezers, met hun voorkeur voor pop en pocket, de literatuur verder in de richting van luchtigheid, schelmsheid en spot duwden.[36.]

De rechtstreekse aanval op de kunsten ligt nu niet voor de hand. Immers, juist het uitgesproken kunst-karakter van de traditionele kunstuitingen moet het ontgelden. Oude standpunten worden niet frontaal aangevallen, zoals de Vijftigers en de Tachtigers dat deden. Ze worden indirect gehekeld en ondermijnd. Reve en Harmsen van Beek passen in dit klimaat. Reflectie op het eigene der kunsten behoort zeker niet tot de kern van hun werk. Zij bespreken het kunstenaarschap in vele terzijdes en hun houding er tegenover is door en door polemisch. Niet expliciet en met stemverheffing - dat zou strijdig zijn met hun basishouding - maar terloops mompelend, in terzijdes, verstopt in hun werk, in-gewikkeld en daardoor haast onzichtbaar, of beschermd door de ironie der nadrukkelijke pose.

Zij noemden de Vijftigers niet, maar hun keuzes en uitspraken, in en buiten hun werk, kunnen mijns inziens tot in detail betrokken worden op de generatie die hen scheidde van de vooroorlogse. Zij schreven over de drank, in contrast met de psychedelika waarmee de Vijftigers zich toegang tot hun onbewuste verschaften. Zij benadrukten het verkoopbare resultaat, in plaats van de Daad van het scheppen. Hun alledaagse tobberijen contrasteren met de overwegingen die het hogere of diepere (subbewuste) betreffen. Het geld noemen zij bij herhaling als drijfveer in plaats van artistieke motieven als verandering der vormen en verzet tegen de voorgaande generatie. Zij uiten bewondering voor de jongens- en de damesliteratuur in plaats van voor Baudelaire of de surrealisten. En markant genoeg: daar waar de Vijftigers zich zo fel en expliciet tegen hun voorgangers verzetten ('gij letterdames en gij letterheren'), daar noemen Reve en Harmsen van Beek geen namen van schrijvers, en ook niet de Vijftigers.[37.]

F. Harmsen van Beek heeft in vraaggesprekken over artistieke zaken vaak gezwegen. Zij vermeed vragen over haar dichterschap. Ze ondermijnde de vooronderstellingen die aan vragen als 'waarom schrijft u?' ten grondslag liggen. Voorzover zij sprak over de kunst, is het over de beeldende kunst (zijzelf is immers een dubbeltalent).

Zwijgen, vermijden en omdermijnen zijn bij beiden de kernwoorden. Spot was hun sterkste wapen. Spottend maakten zij een einde aan generaties-oude schrijversgebruiken.

Aandacht

Aanvankelijk een raadselachtig punt in beider opvattingen is de moeite die zij zich keer op keer getroosten om aan interviewers duidelijk te maken dat zij niet zomaar zonder enige moeite schrijven. Suggesties van terloopsheid en moeiteloosheid spreken beiden met zoveel klem tegen, dat men zich afvraagt wat hierachter schuil gaat. Zo hamert Reve er in zijn gesprek met D'Oliveira op dat hij zijn werk normaliter zo'n keer of twintig herschreef, en de brieven, maakwerk daarbij vergeleken, nog altijd een keer of zeven, acht. Hij presenteert zijn getallen met zoveel klem dat ze, zoals we zagen, aan Oversteegen woorden van medeleven ontlokten en hem meteen op het verkeerde been zetten waar het hun betekenis betrof. Ook Harmsen van Beek ondermijnde in 1981 in het al genoemde televisiegesprek met H.A. Gomperts op de haar gebruikelijke wijze de suggestie dat schrijven ‘hoog’ en ‘zwaar’ zou zijn. Maar als Gomperts haar verzet doorbreekt met de uitspraak: ‘Je kunt mij niet wijsmaken dat je dit zomaar opschrift...’ - dan draait zij ogenschijnlijk als een blad aan de boom om: zomaar opschrijven doet zij nu juist niet. Zij wil er veel aandacht aan besteden, zij werkt er lang aan. In 1986 vergelijkt ze het maken van een gedicht met het oplossen van een heel ingewikkeld cryptogram.[38.]

Schrijven vergt veel tijd, aandacht, gepuzzel. Door op het gezwoeg de nadruk te leggen en niet te spreken over wat moeiteloos ontstaat, nemen zij afstand van de opvatting dat inspiratie de bron is die bij het scheppen wordt aangeboord. En meer in het bijzonder verzetten zij zich denkelijk tegen idee en praktijk van de surrealisten en de Vijftigers, die met technieken als de écriture automatique, en eventueel met geestverruimende middelen, streefden naar de spontane en ongecensureerde openbaring van het subbewuste. In deze opvattingen wordt immers aan de kunstenaarsgeest een speciale status toegekend, die Harmsen van Beek en Reve verwierpen. Zij gaan bij mijn weten nergens in op de gedachte dat door te scheppen iets in de kunstenaar 'tot spreken wordt gebracht'. Vromans dichtregel 'Scheppen riep hij gaat van au' betrekken zij niet op mogelijke existentiële pijn, maar op het alledaagse ongemak: alle tijd die het kost, alle gepuzzel, geschrap en geschaaf.

Mogelijk wordt door hun nadruk hierop bovendien een zekere afstand aangegeven tot de cultuur van de ready-made en de assemblageen collagetechniek, technieken die met de pop-art opkwamen in de beeldende kunst en die in de tijdschriften Barbarber (1958-1971) en Gard Sivik (1955-1964) en in het latere Raster (1967-heden) literaire pendanten kregen.

Reve en Harmsen van Beek behoren niet tot de dichters die ooit voor het 'lelijke' of onpoëtische hebben gepleit. Zij namen geen kant en klare teksten op in hun werk. Wel lijkt me hun aandacht voor het cliché - een ready-made op woordniveau, zou je kunnen zeggen - hiermee in verband te staan.

De ontroering

Ook waar het het beklemtonen van de ontroering betreft zijn zij het wonderlijk eens. Zij sluiten nadrukkelijk niet aan bij de vaak gesignaleerde onderkoeling die in de jaren zestig inzet en die met name in de pop-art en in de iets oudere stroming van de *nouveau roman* zichtbaar is, twee richtingen die, hoe verschillend ook, beide een niet-emotionele relatie tussen kunstenaar en kunstwerk voorstaan.[39.] Deze voorkeur wordt in Nederland doorgaans in verband gebracht met de literaire tijdschriften Barbarber en Gard Sivik. Zij plieten na de Vijftigers voor een 'daling van temperatuur', ze hebben een voorkeur voor alledaagsheid, koelheid, ironie, jeugdigheid en optimisme, voorkeuren die door de geschiedschrijvers veelal met de jaren zestig in verband worden gebracht.[40.]

Delen Harmsen van Beek en Reve met deze tijdschriften en met de pop-art een voorkeur voor het alledaagse en het ongewichtige, zij streven niet naar het maximaal eenvoudige of ondichterlijke, noch naar onderkoeling of een opheffen van de emoties. Zij willen het gemoed aanspreken. Beiden spreken zij over de ontroering als een gewenste reaktie. Reve is in de loop der tijd steeds nadrukkelijker gaan herhalen dat als zijn leven als schrijver zin heeft, de zin schuilt in zijn effekt op lezers, - bij voorkeur aan het bed gekluisterde lezers die het zicht op genezing en vrolijkheid hebben verloren en die door zin werk zijn ontroerd, getroost en gesterkt.[41.]

Nog vaker en met meer klem heeft Harmsen van Beek vanaf 1966 het woord ontroering genoemd op cruciale plaatsen in haar toelichtingen bij haar verhouding tot beeldende kunst en literatuur. In *Neerbraak* neemt het een centrale plaats in.

Markant is het gebruik van het woord in een kritiek op het beeldende werk van Marjan de Glopper, waarin Harmsen van Beek zich verzet tegen schoonheid zonder meer en waarin zij spreekt van 'het irrelevante verschil tussen mooi en lelijk'. Daartegenover stelt zij het vermogen van kunstenaars om met hun werk te ontroeren,

en ze noemt het 'ontroering die niets met de schilderkunstige kwaliteiten van dat werk te maken heeft.' Het gaat haar om de ontroering die samenhangt met het vermogen van kunstenaars 'om zonder ambitieuze bijbedoelingen de ons toch eigenlijk inderdaad wel haast overal omringende infernale rotzooi in pure liefde te aanvaarden', een aanvaarding die tot stand wordt gebracht doordat 'het verwaarloosde in waarde en waardigheid' wordt hersteld.[42.]

Ook Reve zegt in het al aangehaalde gesprek met d'Oliveira: '(...) de echte schoonheid is een schoonheid die ook onesthetisch is en ook gruwelijk, en die behalve aangenaam ook bijzonder smartelijk is.' Hij verbindt schoonheid met waarheid, die aangenaam en evengoed onaangenaam kan verrassen.[43.] In 1970 luidt zijn definitie van kunst: 'Kunst is een gestileerde menselijke handeling of een product daarvan, waarvan een ontroerende werking uitgaat.'[44.]

Kunst en ontroering

Over de relatie ontroering en kunst, waarover volgens haar veel bespottelijke misverstanden bestaan, worden door F. Harmsen van Beek zeer verhelderende dingen gezegd in de twee poëticale manifesten die haar werk rijk is. In 1969 verbindt zij haar literaire praktijk aan het begrip 'neerbraak', dat is 'de neerslag van een gedachte over het een of ander van een schrijver, zó geformuleerd dat een (voor)oordeel wordt doorbroken bij de lezer.' En hiertoe dient 'in een echte neerbraak zich zo kies mogelijk een geheime prikkel tot ontroering (te) verbergen, die 's lezers gemoed ontvankelijk maakt voor opvattingen (...) die afwijken van of zelfs tegengesteld zijn aan zijn eigen manier van denken.' Nu zou het 'een bespottelijk misverstand' zijn om te denken dat het gaat om het volstoppen van verhalen met 'allerlei emotionele rommel'.[45.] Het gaat niet om de sentimenten van de lezers. Het gaat erom dat bij de lezers ontvankelijkheid voor het ongekende en wellicht zelfs ongewilde op tersluikse ('geheime prikkel', 'verbergen') wijze wordt bewerkstelligd.

Het begrip ontroeren (bewegen, treffen) staat qua betekenis dicht bij dit doorbreken, waarvan het als het ware de zachtzinnige tegenhanger is. *Doorbreken* (door breken) betekent hier immers het breken (ondermijnen) van het (voor)oordeel, dus iets wat een zekere mate van hardheid bezit met enig geweld breken. Maar het betekent ook: het doen doorbreken van een inzicht, het installeren van een nieuwe opvatting. *Ontroeren* betekent, volstrekt analoog: dat wat vast ligt in het gemoed door een meer zachtzinnige beroering in beweging brengen. Dit maakt ook begrijpelijk dat het woord ontroeren in haar poëtica precies zo cruciaal is als het begrip 'neerbraak'. Het zijn twee begrippen die elkaar spiegelen. Waar het een wil door breken, daar wil het ander ont-roeren.

Epiloog

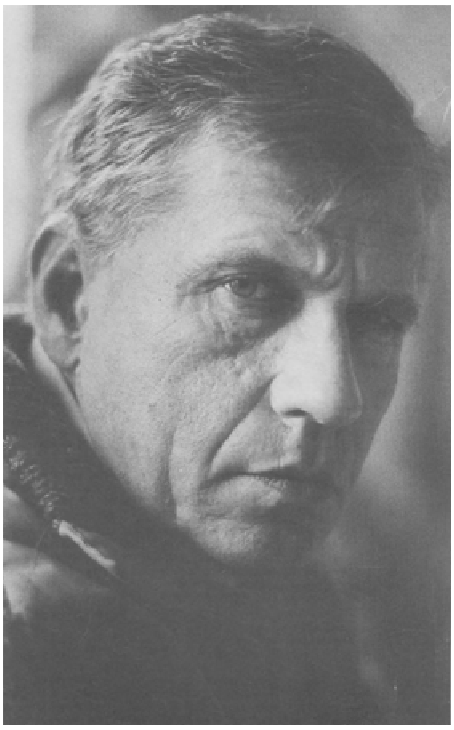
Ondermijning en *ontroering* zijn twee begrippen die een cruciale plaats innemen in beider poetica. Deze begrippen hangen nauw samen, zoals een korte uitweiding over de twee poëticale bijdragen van F. Harmsen van Beek laat zien.[46.] Een nadere verkenning van deze twee begrippen is van belang voor de bestudering van hun werk.

Ofschoon een nadere behandeling van hun karakteristieke stijl buiten het bestek van dit betoog valt, zou ik hier ter afsluiting heel kort de aandacht willen vestigen op hun gedeelde voorkeur voor verwarring en betekenisonbestendigheid, die direkt in verband kan worden gebracht met de wil om te ontroeren in de hier beschreven betekenis. Vastliggende betekenissen worden in hun werk ondermijnd en nieuwe betekenissen worden geïnstalleerd. Hiermee hangt beider belangstelling voor het cliché samen en denkelijk ook de prominente rol die de antithese speelt in hun werk, en dan met name de veelgenoemde en karakteristieke manier waarop zij het tragische verbinden met het komische, het banale met het plechtstatige.[47.]

Bij Harmsen van Beek valt verder op dat zij, zowel in haar verhalen als in de gedichten, een grote voorkeur aan de dag legt voor allerlei vormen van woordspel (paronomasia, calembour), voor de 'dubbelzinnigheid' zoals zij het zelf formuleert in haar oudste poëticale manifest: dubbelzinnigheden die leiden tot onzekerheid over de betekenis van afzonderlijke woorden maar, door het overmatige gebruik van woordspelingen, ook van hele gedichten. 'Twee raadselrijmen (...)', dat handelt over dit onderwerp, is hiervan een frappant voorbeeld. Ook Reve kiest in zijn proza

voor wat men een ‘ambiguïsering’ van zijn kernwoorden zou kunnen noemen: enerzijds een mythische overlading met betekenis en anderzijds de ironische ondermijning, die voordurend onzekerheid doet ontstaan omtrent ‘de ware betekenis’ van uiterst belangrijke elementen in zijn werk: de Meedogeloze Jongen, Het Boek Van Het Violet En De Dood, De Moeder Gods, Wolf. Deze kernwoorden ondergaan dezelfde bewerking als de clichés: na veelvuldig gebruik leidt hernieuwde bewerking niet tot verdere slijtage maar tot ondermijning van de oude en het installeren van een nieuwe betekenis. De voortdurende herhaling is, zo begrepen, een wezenlijk bestanddeel van zijn schrijverschap. Zoals Reve zei in het gesprek met Koos Postema bij het verschijnen van *Bezorgde ouders*; ‘Ik kan moeilijk iemand anders herhalen.’[48.]

Annie van den Oever houdt zich bezig met onderzoek naar werk en poëtica van F. Harmsen van Beek. Zij is verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen. Haar monografie *F. Harmsen van Beek en het knagen* is ter perse en zal kort na de publicatie van dit artikel verschijnen.


Gerard Reve, foto: Steye Raviez

Eindnoten:

1. Zie onder meer Sjaak Hubregtse, *Over Op Weg Naar Het Einde en Nader Tot U van Gerard Reve*, Amsterdam 1980 (synthesereeks). Klaus Beekman en Mia Meijer, *Kort Revier. Gerard Reve en het oordeel van zijn medeburgers*, Amsterdam 1973.
2. Wam de Moor, 'Lachen, in een wig van wanhoop. Over de ontvangst van een debuut en een wezenlijk element in het werk van F. (ten Harmsen van (der) Beek', in Maatstaf 24 (1976) 7: 17-29.
3. Claus' woorden worden aangehaald in een bespreking van J. Bernlef, 'Oplossing die is zoekgeraakt', in: *Wie A zest*, Amsterdam 1970: 35-38. Eerder verschenen m: De Groene Amsterdammer, 23 oktober 1965.
4. Gerard Reve, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1987. Zie ook: F. Harsen van beek, 'Op mijn dertigste verjaardag', in *Geachte Muizenpoot en achttien andere gedichten*, Amsterdam 1985: 28- 29. Er wordt verwezen naar de vijfde druk omdat in de vierde en latere drukken enkele wijzigingen zijn doorgevoerd.
5. Wam de Moor, 'Lachen, in een wig van wanhoop; over de ontvangst van een debuut en een wezenlijk kenmerk in het werk van F. (ten) Harmsen van (der) Beek', in: Maatstaf 24 (1976) 7: 27. De Moor bespreekt hun verwantschap tegen de achtergrond van het groteske in hun werk, dat hier verder buiten beschouwing zal worden gelaten.
6. Zie in verband met Reve's verhuizing de interviews 'Bericht uit Huize Het Gras' en 'De piëtist van Greonterp', beide uit 1966 en recentelijk opgenomen in: Gerard Reve, *In gesprek; interviews*, Baarn 1983: 94-101,102-115. Voor Harmsen van Beek, zie het interview van Eelke de Jong, 'Fritzi Harmsen van Beek. Deoëzie van Garnwerd', in: Hollands Diep 1 (1975) 3: 22. En van W. Woltz, 'Trucjes om de moed erin te houden', in: NRC Handelsblad 20 juni 1975.
7. Gert Jan de Vries, *Geen grootspraak. G.A. van Oorschots 'Vignettenreeks'*, Groningen (R.U.G.) 1989, interne publicatie. Hierin staan niet de literaire opvattingen, oordelen en smaak van de betreffende auteurs centraal, maar van de uitgever; in de conclusies wordt gepleit voor een bestudering van 'uitgeverspoetica's' als bijdrage aan de literatuurgeschiedenis.

8. Dat de keuze van het tijdschrift waarin men publiceerde zeker toen niet toevallig was, maar als een meer of minder uitgesproken poëticale stellingname kan worden begrepen, is meermaals met klem betoogd door Siem Bakker. Zie zijn dissertatie, *Literaire tijdschriften. Van 1885 tot heden*, Amsterdam 1985. Bi; de Bezige Bij verschenen ondermeer de tijdschriften Podium (slechts heel kort, te weten in 1951 en 1952), De nieuwe stijl (1965/66) en Raster (vanaf 1972). F. Harmsen van Beek publiceerde in de jaren zeventig met name in Maatstaf (De Arbeiderspers).
9. Garmt Stuiveling, ‘Op weg naar betere manieren’, in: Edwald Vanvugt (red.), *Een sober feest*, Amsterdam (VvL/VvS) 1980. Het boek verscheen ter gelegenheid van het vijfenzeventigjarig bestaan van de Vereniging voor Letterkundigen/ Vakbond van Schrijvers.
10. Ton Velthuysen, *Tirade 1957-1985*, Amsterdam 1986 (MLT-reeks).
11. Zie in dit verband de uiterst relativerende bewoordingen die Ethel Portnoy aan deze generatie en haar gewoonten wijdt in *Vliegende vellen* (Amsterdam 1983: 43-47) op een wijze die niet vreemd is aan de generatie waartoe ook Harmsen van Beek en Reve behoren.
12. Zie onder meer Van het Reve's ‘Brief uit schrijversland’, in: Op weg naar het einde, Amsterdam 1963: 119-138.
13. Zie Ton Anbeek, *Na de oorlog. De Nederlandse roman* 1945-1960, Amsterdam 1986: 130-135. Reve zag, na een stilstand in de verkoop van zijn werk, herdruk na herdruk verschijnen van het oude en nieuwe werk in paperback of pocket. Ook dat maakt dat Reve voor velen als een ‘nieuwe’ schrijver opkwam in de jaren zestig; velen maakten nu pas met zijn oude werk kennis.
14. Zie Kort Revier van Beekman en Meijer, waarnaar al werd verwezen.
15. J.J. Oversteegen, ‘Gerard Kornelis Franciscus van het Reve: Eens christens reize naar de eeuwigheid’, in: *Literair lustrum 1. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur* 1961-1966, Amsterdam 1967: 225-228.
16. Zo hebben schrijvers als Jan Wolkers en Jan Cremer herhaaldelijk hun financiële en artistieke succes besproken in de pers. Remco Campert opende *Fabeltjes vertellen* (Amsterdam 1968) met een ‘voorfabel’ waarin hij een schrijver beschrijft die besloot om ‘fabeltjes te gaan schrijven om zich van meer geld en van een constanter geluksgevoel te verzekeren.’ Hij schreef ze oorspronkelijk voor het goedbetalende Elseviers Weekblad. Het boekje eindigt met een muis die van honger zijn meesterwerk opeet. ‘Moraal: Het blijkt dus wel degelijk mogelijk om te leven van wat je schrijft.’
17. F. Harmsen van Beek, *Neerbraak*, Amsterdam 1969: 8. *Cuore* van Edmondo d'Amicis (1846-1906) is het basiswerk voor de zedelijke vorming van het Italiaanse kind.
18. F. Harmsen van Beek, *Neerbraak*, Amsterdam 1969: 39.
19. F. Harmsen van Beek, *Neerbraak*, Amsterdam 1969: 38.
20. G.K. van het Reve, ‘Brief uit Gosfield’, in: *Op weg naar het einde*, Amsterdam 1963: 98.
21. F. Harmsen van Beek, *Neerbraak*, Amsterdam 1969: 67.
22. F. Harmsen van Beek, *Neerbraak*, Amsterdam 1969: 17-21. Deze spotternij is van zelfspot doortrokken, immers ‘Hoendervoogt’ is het pseudoniem waaronder zijzelf meermaals publiceerde.
23. Jouke Mulder, ‘G.K. van het Reve. Ik moet werken anders word ik gek’, in: Elseviers weekblad 29 april 1972. Zie over dit onderwerp ook: Klaus Beekman en Mia Meyer, *Kort revier*, Amsterdam 1973, 201-207.
24. N.N., ‘Bericht uit Huize Het Gras’, in: Gerard Reve, *In gesprek; interviews*, Baarn 1983: 96. Verscheen oorspronkelijk in Vaporisator 13 (1965/66) 5.
25. Geciteerd werd uit het televisiegesprek van H.A. Gomperts met haar in het kader van het VPROprogramma *De letteren*, uitgezonden op 6 december 1981. Gelijkluidende bewoordingen in het lange interview van Fanny Kelk, ‘Bij Fritzi (toen nog mét *ten en der*)’, in: Avenue juli 1967; later opgenomen in *Flarden en raapsels*, Amsterdam 1978.
26. H.U. Jessurun d'Oliveira, ‘Gerard Kornelis van Het Reve’, in *Scheppen riep hij gaat van au*, Amsterdam 1965.
27. Jaap Harten, ‘Gerard K. van het Reve: ‘Alleen schrijven wat strikt noodzakelijk is’, in: Het Vaderland, 10 augustus 1963; later opgenomen in: Gerard Reve, *In gesprek; interviews*, Baarn 1983: 20-23.
28. Gerard Reve, ‘Brief uit Camden Town’, in: *Op weg naar het einde*, Amsterdam 1966: 73 (eerste druk 1963).
29. F. Harmsen van Beek, ‘Nog een wonder dat ze haar niet hebben opgezet’, in: De Tijd 30 april 1982.
30. Wim Zaal en Frits van der Molen, ‘De piëtist van Greonterp’, in: Elseviers weekblad 20 augustus 1966. Later opgenomen in: Gerard Reve, *In gesprek; interviews*, Baarn 1983: 102-115.
31. Zie o.m. het *Album Gerard Reve*, Amsterdam 1983; zie ook de omslagen van zijn boeken.
32. Zie o.m. Maatstaf 24 (1976) 7, een speciaalnummer over haar n.a.v. de toekenning van de Van der Hoogtprijs aan haar.
33. W. Hoendervoogt (-F. ten Harmsen van der Beek), ‘Gesprekje met Gerard Kornelis van het Reve’, in: Vrij Nederland 25 juni 1960. Ervoor verschenen al gesprekken met Reve van Koerier (in 1948), Carmiggelt (in 1948 en 1955) en Simon Vinkenoog (in 1957). Zie ‘Bibliografie van interviews met Gerard Reve’ van Sjaak Hubregtse, in: Gerard Reve, In gesprek; interviews,

Baarn 1983: 241-249 (hierin ontbreekt de naam van Harmsen van Beek bij het pseudoniem Hoendervoogt, ofschoon alle overige schuilnamen van een toelichting zijn voorzien).

34. Richter Roegholt noemt de Vijftigers door hun aanval op de artistieke en sociale taboes van het moment, 'de wegbereiders van de metaliteitsverandering die in de jaren zestig kristalliseerde in de Provo-beweging.' R.P. Roegholt, *De geschiedenis van de De Bezige Bij* 1942-1972, Amsterdam 1972.
35. Kees Fens, 'De poëzie', in: *Literair lustrum* 2, Amsterdam 1978: 50 (eerste druk 1971).
36. De romans die in die jaren verbazingwekkend hoge oplagen haalden, waren *Kort Amerikaans* van Jan Wolkers, uit 1962, en *Ik Jan Cremer*, uit 1964. Ook *Geachte Muizenpoot en achttien andere gedichten* haalde voor een dichtbundel een hoge oplage; het hele werk van Reve begon vanaf die jaren, als gezegd, weer 'te lopen'.
Zie Ton Anbeek *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960*, Amsterdam 1986: 132, 134.
37. H. van den Bergh wijst in zijn artikel zijdelings op 'rituele slachtoffers als Heyboer en Appel', dus de twee vaste zondebokken voor Reve als hij zijn afkeer 'van verfspuiter & woordkakkerij' wil ventileren, twee schilders notabene. Zie: 'De viertakt-motor van de literatuur', in: Tirade 27 (1983) 289: 722-723.
38. Harry Huizing, 'Fritzi Harmsen van Beek: "Het is alleen een beetje vervelend, dat iedereen wil dat ik steeds méér gedichten schrijf"', in: Leesteken magazine 3. Ook in het Nieuwsblad van het Noorden, 13 september 1986.
39. Zie beider voorkeur voor onpersoonlijke technieken als assemblage, collage, registratie.
40. Zie ondermeer literatuurhistorische bijdragen over die tijd van Knuvelder; van Fens, Oversteegen en d'Oliveira; van Piet Calis. De opkomst in die tijd van de *nouveau roman*, die in Nederland overigens minder sporen heeft nagelaten (vergelijk het 'nieuwe proza' in Raster), kan als gezegd eveneens als een vorm van 'onderkoeling' worden gezien.
41. Nog recentelijk, in het lange televisie-interview met Koos Postema bij gelegenheid van het verschijnen van Reve's *Bezorgde ouders*, memoreerde Reve deze zo langzamerhand welbekende anecdote.
42. F. t. Harmsen v.d. Beek, 'For Marjan With love and squalor', in: Tirade 10 (1966) 115/6: 448-451. Betekenisvol in dit verband is ook de passage waarin zij van het door haar bewonderde werk van De Glopper zegt: 'Wat mij betreft had het ook minder mooi kunnen wezen, want eigenlijk geloof ik dat verlangen naar perfectie verdacht en bereiken van perfectie oeverloos vervelend is. Meer iets dat men zou moeten overlaten aan de natuur of de techniek. Lijkt me.'
43. Zie ook de passage over het zinloze feit in 'Brief in een fles gevonden' uit *Op weg naar het einde*, waarin waarheid verbonden wordt met de essentie der werkelijkheid, dus ontdaan van de zinloze feiten die slechts het zicht op de essentie belemmeren.
44. Geciteerd werd uit een brief van Van het Reve aan Hans van den Bergh, aangehaald in diens artikel 'De viertakt-motor van de literatuur', in: Tirade 27 (1983) 289: 719.
45. F. Harmsen van Beek, *Neerbraak*, Amsterdam 1969: 8-9.
46. Een uitvoerige toelichting bij deze twee poëticale bijdragen wordt gegeven in mijn monografie *F. Harmsen van Beek en het knagen*.
47. Eerder al werd Wam de Moor m.b.t. dit onderwerp door mij aangehaald. Hij benadrukte het gebrek aan houvast voor de lezers en sensaties van verwarring, ongrijpbaarheid en ongerijmdheid die over het algemeen met groteske literatuur in verband worden gebracht.
48. Ik citeer uit het hoofd. De notities over hun stijlmiddelen tegen de achtergrond van hun poetica vormen niet meer dan een aanzet tot de bestudering ervan. In een volgend artikel, over de 'Twee raadselrijmen (...)', ga ik nader in op de betekenis van de ontroering in relatie tot de stilistische procédés.

Josine W.L. Meijer
Van oude vrienden en een veranderende wereld
Over Gerard Reve

Josine W.L. Meijer kende Gerard van het Reve senior uit de Communistische Partij Holland, waar zij stelling nam tegen het beleid van de dictator van de partij, David Wijnkoop. De leider van de oppositie binnen de CPH is de onorthodoxe politicus Jacques De Kadt, die een grote rol zal spelen in haar politieke ontwikkeling. Toen zij vader Van het Reve voor het eerst ontmoette, ten huize van Jan en Annie Romein in Amsterdam in 1923, hoorde zij dan ook niet langer tot de geestverwanten van Gerard Vanter, zoals hij in eigen kring genoemd werd. De tweede zoon uit het gezin Van het Reve, Gerard, moest toen nog geboren worden.

Zelf kwam ze uit een ‘gemengd’ gezin. Vader was atheïst en moeder orthodox protestant. Josine kreeg een genuanceerde kijk op het christendom toen haar vader haar op veertienjarige leeftijd meenam naar politieke bijeenkomsten, waar ze Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst hoorde. Ze kreeg in de tweede klas Latijn van Dr. Aegidius Timmerman, die als leraar een invloedrijke rol speelde in haar leven.

In haar studententijd in Leiden - haar studierichting werd niet letteren, zoals ze zelf zo graag had gewild, maar rechten, naar een praktisch advies van haar vader - bestudeerde ze in een studentendiscussieclub het socialisme aan de bron. Tegenwoordig staat zij zeer gereserveerd ten opzichte van haar oude idealen. Ze laat zich teleurgesteld uit over de PvdA van nu, en citeert instemmend de ideeën van Jacques De Kadt die in *De politiek der gematigden* het perspectief geeft, niet van *socialisme met een menselijk gezicht*, maar van *kapitalisme met een menselijk gezicht*. Er zijn volgens haar grotere en belangrijkere dingen aan de orde dan het lot van de laagstbetaalden in onze welvaartstaat, zoals de internationale vraagstukken.

Als volontair werkte ze slechts veertien dagen op het advocatenkantoor van Abel Herzberg. Ze wilde liever schrijven, geen romans, die ambitie had ze niet, maar essays. Ze begon voor het populair-wetenschappelijk tijdschrift *Universums maandblad*. Onregelmatig schreef ze onder pseudoniem Josine Content voor het tijdschrift *De Nieuwe Kern*, dat onder redactie stond van Jacques De Kadt en Sal Tas, en voor *De Tribune*.

Inmiddels had ze Geert van Oorschot leren kennen, die als vertegenwoordiger van Querido bij haar kwam met boeken. Hij vroeg haar voor zijn pas opgerichte uitgeverij te schrijven. Haar eerste recensie was van Simon Vestdijks *Aktaiton onder de sterren*, voor *De Baanbreker*. Ze bleef regelmatig voor de bladen van Geert schrijven, eerst *De Baanbreker*, later *Libertinage* en toen *Tirade*. Aanvankelijk schreef ze voornamelijk over psychologische onderwerpen, over Freud en Jung, over ‘de vrouwen in de Sovjet-Unie’, over Hannah Arendt of Lou Salome. Haar politieke geestverwant Jacques De Kadt had haar in 1922 op het werk van Nietzsche gewezen.

Ze vond zichzelf toen veel te jong om de filosoof met de hamer te begrijpen, maar in 1950 verscheen van haar hand een *Inleiding op het denken van Nietzsche*.

Toch raakte ze pas bekend door de bij Van Oorschot gepubliceerde *Brieven aan Josine M.* van Gerard Reve. Binnenkort verschijnt er bij Van Oorschot een Keuze uit haar werk, waarin naast essays over Jacques De Kadt en Van Hattum een artikel wordt herdrukt over haar correspondent Gerard Reve: *God is de Liefde.*

Brief

Ze is Boogschutter en inmiddels tweeënnegentig jaar. Toen ik haar schriftelijk om een gesprek vroeg, antwoordde zij per kerende post dat zij daartoe bereid was. Maar het liep allemaal anders dan gepland...

(Hanneke Eggels)

Geert van Oorschot, Josine W.L. Meijer en Gerard Reve, foto: Steye Raviez

28 september 1989
Lieve Hanneke,

Begin April schreef je mij met het verzoek om een gesprek voor een Revenummer van Bzzlletin, dat in December zou verschijnen. Een interview over Gerard, nee, daar voelde ik niet veel voor, maar toen ik je brief nog eens overlas drong het tot mij door dat je met mij wilde spreken over mijn binnenkort te verschijnen bundel essays en in verband daarmee over Gerard Reves *Brieven aan Josine M.* Dat veranderde de zaak. Ik heb je toen geantwoord dat ik je met genoegen zou ontvangen en, waarschijnlijk in een naar aanleiding daarvan gevoerd telefoongesprek, heb je mij verzekerd dat het echt over mijn boek zou gaan, maar dat Gerard daar wel bij behandeld zou worden. Nu, daartegen had ik geen bezwaar.

Je bent toen ijverig mijn essays gaan lezen, in Mei ben je twee middagen bij mij geweest en 7 september stuurde je mij het verslag, d.w.z. het halve verslag, want het politieke gedeelte moest je nog uitwerken.

Nu, van dat verslag ben ik erg geschrokken. De titel was ontleend aan een gezegde van Gerard, de eerste alinea ging over de vraag of ik Gerards ouders kende, de tweede bladzijde ging voor de helft over mij, maar dan begon het over Gerard en over Gerard ging het door tot het eind van de in totaal 9 bladzijden.

Het is waar, verreweg de meeste van mijn essays gaan over ‘politiek’, als je het zo noemen wilt, niet over de politiek van de dag, maar over de ontwikkeling van mijn politieke denken, over de problemen van socialisme, communisme enz., over schrijvers die mij bizonder geboeid hebben, zoals Eric Hoffer, Hannah Arendt, en enkele die ik persoonlijk gekend heb, zoals Jacques de Kadt en Sal Tas, over Nietzsche ook. Er zijn ook wel enkele essays bij die over literaire figuren gaan, Vestdijk bijvoorbeeld, maar er was geen samenhangend geheel te maken van een gesprek over Gerard Reve en over figuren met wie hij voor mijn gevoel niets te maken had.

Je begreep mijn bezwaar wel en je verklaarde je bereid nog eens naar mij toe te komen voor

een gesprek waarbij dit Gerard Reve-review werd aangevuld. We hebben dat zelfs afgesproken, maar toen ik er over ging nadenken zag ik er toch niets in. De kwestie was dat ik de laatste jaren geen contact meer met Gerard heb gehad, zodat jij met je vragen was aangewezen op mijn stuk over Gerard uit Tirade van Maart/April 1982, dat ook weer in mijn bundel wordt opgenomen. Ik wist er niet goed raad mee. Als ik er over nadacht was ik in gedachten aldoor aan een brief aan jou bezig. Ik heb je tenslotte gevraagd of je er mee akkoord ging dat ik, in plaats van een essay er een brief van maakte. Gelukkig vond je dat uitstekend. Ik zal je interview er bij nemen, zodat ik vragen kan beantwoorden die je mij gesteld hebt.

Je verslag heb ik nog eens overgelezen. Ik zal het niet punt voor punt behandelen, maar beginnen met een van de hoofdzaken: of ik Gerard als een geestverwant beschouw? Neen, dat doe ik niet.

Ik kan het begrip ‘geestverwant’ niet zo goed met Gerard in verband brengen. Ik twijfel er aan of hij wel geestverwanten heeft. Zou Ludo P. zichzelf als een geestverwant van hem beschouwen? Nauwelijks, denk ik. Aan het eind van Gerards *Brieven aan Ludo P*. heeft deze zelf met warmte een *Nawoord* geschreven. Daarin zegt hij: ‘De brievenboeken van Gerard zijn een eenzijdige aangelegenheid; er is geen hoor en wederhoor en de reakties van de andere partij blijven in het duister. Hij is weinig toegankelijk voor andere opvattingen en weinig beïnvloedbaar en dus doen de wederwoorden van anderen er minder toe..... Onze wegen bleken vaak uiteen te lopen, maar soms kruisten ze elkaar ook. Ik ben nog steeds blij dat we elkaar op de eerste kruising in 1962 ontmoet hebben...’ Weinig toegankelijk, dat is ook mijn ervaring. Gerard is niet iemand met wie je gesprekken over bepaalde onderwerpen houdt. Je krijgt met de mens Gerard te doen en dat is interessant genoeg. Natuurlijk hebben hij en ik wel aanrakingspunten. Onze politieke oriëntering gaat ongeveer in dezelfde richting. In de eerste plaats hebben we allebei de kritiek op het Kommunisme van mensen die er te veel van hebben gezien. En als Gerard in zijn geschriften of in interviews (b.v. in zijn uitvoerige interview met Tom Rooduyn in de bundel *Gerard Reve in Gesprek*) z'n kritiek op de hedendaagse samenleving formuleert, ben ik het gewoonlijk met het meeste wat hij zegt volkomen eens. Toch is het alles te persoonlijk om er theorieën uit te distilleren en dat heb je voor ‘geestverwantschap’ wel zo'n beetje nodig.

Wat mij het allermeest in Gerard heeft geboeid sinds ik *De Avonden* las, is dat verwonderlijk diepe Godsgeloof, waarvan je je afvraagt: ‘Waar haalt zo'n jongen uit een vermoedelijk atheïstisch communistisch milieu het vandaan?’ - en vooral de ernst waarmee hij in dit verband over zichzelf oordeelt. In 1973 gaf hij een bundeltje verzen uit, *Credo*. Het bevat 12 gedichtjes, de meeste niet meer dan 3 of 4 regels lang. Die vind ik heel mooi en ik neem er hier een voor je over:

Treurzang op Goede Vrijdag

Gedachtig aan Uw Sterven heb ik lang gevast
en al die tijd niet eens gedronken.
Zo zie je weer: bij God is alles mogelijk.
Maar toon mij toch, als oogst van dit rampzalig leven
één regel, die de moeite waard en leesbaar was.

Toch zijn Gerard en ik in religieus opzicht geen geestverwanten. Hij is Rooms-katholiek, ik voel meer voor de Indiase religie. We begrijpen elkaars smaak in dit opzicht helemaal niet. Maar wat wil je? We zijn heel verschillende mensen. Gerards religie past precies in zijn horoskoop. Hij heeft de Kreeft als Ascendant.

De astrologische Kreeft is een gewaarwordingstype. Hij heeft behoefte aan zintuiglijk waarneembare symbolen, beelden, kleurrijke processies, misdiensten met Gregoriaanse muziek. In mijn eigen horoskoop speelt de Kreeft geen rol. Ik heb helemaal geen behoefte aan beeldsymbolen.

Ook Gerards Mariaverering houdt ten nauwste verband met zijn horoskoop. De Maan neemt daar een zeer belangrijke plaats in. Zij is het moedersymbool, symboliseert bij hem de moedergodin. Ze staat in het teken de Vissen, het teken waar Christus onder thuis hoort.

Die Maan maakt heel veel aspekten met andere planeten (gemakshalve heten Zon en Maan in de astrologie gewoonlijk ook 'planeten'), o.a. met Mars en Saturnus, waardoor zij een tegenwicht vormt tegen zijn zware zondebesef. Ze maakt ook een conjunctie met Uranus, allebei in het 10de huis, o.a. het huis van de

publiciteit. Beide maken ze driehoeken met de Ascendant.

Alles wat met die Maan-Uranuscombinatie te maken heeft kan zich gemakkelijk uiten. Zelfs meer dan gemakkelijk. Uranus brengt alles naar buiten, wat heel dikwijls alles behalve plezierig is voor de persoon in kwestie. Gerard heeft veel originele opvattingen. Daar moet hij uiting aan geven, of hij wil of niet. Daardoor raakt hij vaak in opspraak. 'Alles Produktive ist anstössig', zegt Nietzsche. Weliswaar maakt het hem beroemd, maar hij heeft het er niet makkelijk mee. Hij heeft bijvoorbeeld de behoefte voor Maria te getuigen. Hij zou haar als vierde bij de Heilige Drieëenheid opgenomen willen zien, als volwaardige godheid. Maar daar wil de kerk niet aan.

Josine W.L. Meijer, foto: Ernst Nieuwenhuis

Maar ik houd op over Gerards horoskoop. Ik wil wel nog iets zeggen over de astrologie. Dat ik me daarmee bezig houd, daarover hoef ik mij, althans wat de geboortehoroskoop betreft, niet te verontschuldigen, sinds Jung het voorbeeld heeft gegeven astrologen in te schakelen om hem de horoskopen van zijn patiënten te verschaffen. Daar blijkt toch wel uit dat de horoskoop een betrouwbaar beeld geeft van de persoon om wie het gaat.

Maar de lezers van Gerards brieven kunnen denken dat ik aan waarzeggerij doe. Nu, zo knap ben ik niet, dus als ik het zou proberen zou het niet veel moois worden. De astrologen uit de tijd van Keppler waren tevens astronomen en geen kleine jongens. Zij deden er wel aan. Tycho Brahe was er verschrikkelijk knap in. Maar daar zal heel wat gereken voor nodig geweest zijn. Nu, ik reken niet eens de 'primaire direkties' uit, zoals een respektabel astroloog die de toekomst wil voorspellen, behoort te doen.

Ik houd me alleen bezig met de 'secundaire direkties'. Dat is kinderspel, maar je kunt daar wel iets uit halen. Als mijn vrienden of vriendinnen mij vragen: 'Kijk eens naar mijn sterren,' dan doe ik dat, want als ik hun geboortehoroskoop heb is het een koud kunstje. Het is een beetje Spielerei. Dat is het voor Gerard ook, maar als hij voor een gebeurtenis staat, b.v. een verre reis, die gevaren kan opleveren, wil hij graag een beetje gerustgesteld worden. In het najaar van 1981 schreef hij mij een heel amusante brief. Hij wilde met zijn vriend naar Sri Lanka en hij maakte zich

bezorgd over alles wat hem op die reis zou kunnen overkomen. Ik neem dat stuk hierbij voor je over, met mijn reaktie er bij. Dit is uit een brief van 21.10.81:

‘Ik zoude het erg prettig vinden indien je onze progressies in December 1981/Januari 1982 zoudt willen bekijken. We gaan D.V. in de tweede helft van November naar het Vaderland. Van de duur van onze reis hebben we geen idee. Ik denk, dat het vier of vijf weken worden, en dat we in de eerste helft van December vertrekken. Kijk: voor ruzie, jaloezie, blokkering bij mijn werk, (lichte) depressies, verwijderingen etc., ben ik niet bang, want dat is het gewone programma van mijn leven. Ik ben meer geïnteresseerd in physiek gevaar: een levenslang schizofreen of blind makende slangebeet, ontmanning, tijdens het zwemmen, door een beet van de Vis Baba, 6 1/2 uur mij moeten vastklemmen aan een stuk wrak van het vliegtuig, in de Indiese Oceaan, en dan toch nog verzuipen of door de haaien opgevreten worden. En of Matroos het daar naar zijn zin zou hebben, met bruine speelkameraadjes, wier moeders hem adoreren en zijn

kleren verstellen. Als *hij* gelukkig is, verlang *ik* niets anders dan onder een palmboom te zitten staren naar de Maan boven de zee. En nergens naar toe moeten, behalve natuurlijk naar de Mis en naar fakkelprocessies met versierde olifanten., etc.

Ik ben ook elk papier kwijt, maar Matroos weet altijd waar alles is. Enfin, we moeten elk nog één inenting halen, en er is geld genoeg voor de reis. Ik ben altijd bang dat ik ergens terecht kom vanwaar ik nooit meer terug wil. Dat was zo in het zeedorp Palen Tritis, twee en een half uur lopen van de laatste bushalte, door kampongs en ondiepe rivieren, aan de kust ten Zuiden van Djokja, waar ze uitliepen om ons te zien en te bevoelen en aan ons blonde haar te trekken (om te zien of het echt was), en waar een soort zondevrije mensen woonden, zonder elektriek licht of radio.'

Ik antwoordde dat zij gerust konden gaan, als ze maar maakten dat ze vóór Februari terug waren, want in die maand kreeg Gerard een vierkantje (ongunstig aspekt) van de Maan met ik weet niet meer welke planeet. Nu, daar hebben zij zich aan gehouden, ze zijn behouden in het vaderland terug gekomen. Maar intussen was het Februari geworden en dat vierkantje van de Maan was blijkbaar in werking getreden, Daar dachten wij geen van beiden aan. Gerard kwam mij weldra heel hartelijk bezoeken, maar ja, dat vierkantje - dat heeft hij toen, niets kwaads vermoedende, aan mij opgemaakt, want wij werden het oneens over de theologie. Dat zijn we wel altijd, maar onder zo'n vierkantje wil het wel eens uit de hand lopen. Nu ja, je kunt vierkantjes beter in je eigen land hebben dan wanneer je op een plezierreis in een ver land bent.

Je vraagt of ik Gerards ouders gekend heb? Niet in die kwaliteit. Ik 'kende' Gerard van het Reve Sr. (alias Gerard Vanter) in de ruimste zin van het woord, d.w.z. ik wist wie hij was en ik las artikelen van hem toen ik lid van de Communistische Partij was en hij redakteur buitenland van De Tribune, het toenmalige dagblad van de partij. Die artikelen vond ik heel behoorlijk, ze staken bizonder gunstig af tegen de bombastische hoofdartikelen van Wijnkoop, waar geen touw aan vast te knopen viel. Maar ik ben in 1924 de partij uitgegaan, toen was Gerardje nog geen jaar oud en ik wist van zijn bestaan niet af. Mijn vriend Jacques de Kadt, die in 1922 een leninistische oppositie tegen Wijnkoop begon te organiseren (Lenin had namelijk in zijn bekende '*Kinderziektebrochure*' die kinderziekte van het radikalisme ook aan de Hollandse partij verweten), was erg op Gerard Vanter gesteld.

De Van het Reves waren hartelijke, gastvrije mensen, ze nodigden hem vaak te eten (De Kadt woonde niet in Amsterdam) en hij kon aan Gerard zijn kritiek op Wijnkoop kwijt. De jonge redakteur had zelf kritiek genoeg, maar hij voelde toch niets voor een georganiseerde oppositie.

Na 1924, toen De Kadt en zijn vrienden de partij verlieten, hebben hij en Gerard Vanter elkaar zelden meer gesproken. Maar in het eerste deel van zijn memoires, *Uit mijn Communistentijd*, schrijft De Kadt nog met veel sympathie over zijn ex-partijgenoot, onder de hoofdjes *Weer een 'Open brief' en kennismaking met Vanter* (blz. 124-126) en *Een Tribune-redakteur* (blz. 196-199). Ik wil er één zinnetje uit citeren:

'Ik heb nooit iets ontdekt van die grauwe sfeer van verveling en bekrompenheid die zijn zoon, Gerard Kornelis, heel veel later zo afschuwelijk meesterlijk voelbaar maakte.'

Met Gerard Kornelis ben ik in kontakt gekomen toen hij redaktie-secretaris werd van Tirade. Dat was in Januari '59. Als medewerkster aan dat tijdschrift had ik af en toe met hem te corresponderen. Ik vond zijn brieven erg aardig. In November '61 moest hij een lezing houden voor de Haagse Bijenkorf. Hij stuurde ons, mijn

zuster Lennie en mij, toegangskaarten en wij vroegen hem of hij bij ons wilde komen eten. Dat nam hij aan. Dat was de eerste persoonlijke kennismaking. Sindsdien kwam hij ons vaker bezoeken. Wij mochten hem erg graag.

Na *De Avonden* had ik meer van hem gelezen. Hij publiceerde ook geregeld korte verhalen in Tirade. Ze waren uitstekend geschreven, handelden soms over navrante onderwerpen, maar ik miste er altijd iets in. Ik kon niet ontdekken waar het hem om begonnen was, wáár zijn meest persoonlijke belangstelling naar uitging.

In het voorjaar van '62 verscheen zijn toneelstuk *Commissaris Fennedy*. Uit dat stuk kwam onverwacht de echte Gerard naar voren. Als toneelstuk werd het een mislukking. Het was overladen, er gebeurde veel te veel, de gebeurtenissen waren melodramatisch, maar je voel-

de dat hier zijn eigen problemen in gedramatiseerde vorm aan de orde werden gesteld. Een speelstuk was het niet, maar de dialogen waren meesterlijk en de dramatische kracht zou toereikend geweest zijn om meesterwerken te scheppen.

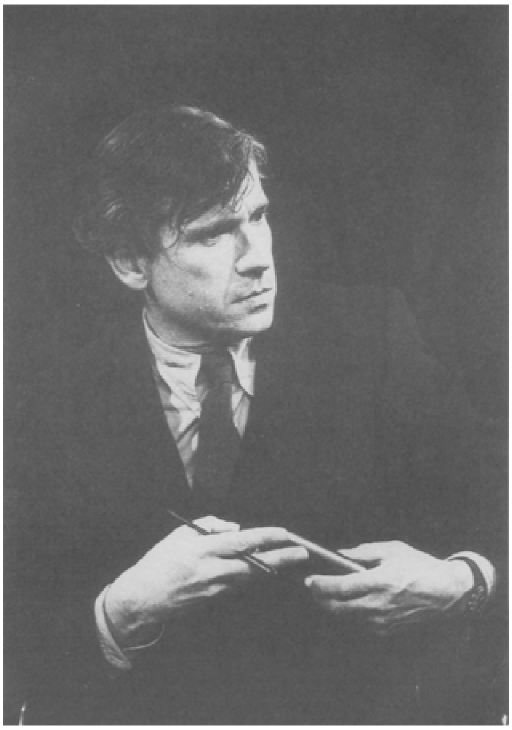
In het volkende nummer van Tirade staan dan voor het eerst verzen van Gerard. Een heel mooi vers op zijn gestorven moeder en *Een nieuw Paaslied*, een loflied op God, waarin hij eindelijk alle remmen losgooit en alles bezingt wat hij belangrijk vindt: dronkenschap, geilheid, de dingen van de dag en de sterren met hun lichtjaren en God door het hele vers heen. En dan komt de schrijversconferentie in Edinburgh, waar hij met zijn 'I, as a homosexual,' de held van de dag wordt. Zijn brief uit Edinburgh waarin hij die gebeurtenis beschrijft, wordt zo bewonderd dat Geert van Oorschot hem vraagt verder te gaan met brieven schrijven voor Tirade. Daar komen zijn twee beroemdste boeken uit voort, *Op Weg naar het Einde* en *Nader tot U*.

In zijn religieuze uitdrukkingswijze komt verandering. Aanvankelijk was God nog mannelijk als Gerard over hem sprak. Ten slotte wordt zij vrouwelijk, Maria, de Moedergodin. Daarmee schijnt hij pas te wezen waar hij de dingen volmaakt kan zeggen zoals hij ze voelt. De laatste jaren heeft hij nog wel belangrijke boeken gepubliceerd, maar dat waren brieven (*Brieven aan Ludo P., Brieven aan geschoolde Arbeiders*), interviews (*Gerard Reve in Gesprek*) of ander verzamelwerk. Nieuwe boeken zijn er merkwaardig weinig van hem verschenen. In *Wolf* vertelt hij in sprookjesvorm iets van zijn belevenissen in Sri Lanka, *De stille Vriend* deed mij weinig geïnspireerd aan.

In het voorjaar van '89 verscheen *Bezorgde Ouders*, een boek waarvan ik nog niet veel durf te zeggen. De toon van de eerste bladzijden al doet denken aan de Gerard van vroeger, maar de inhoud bevat zoveel kryptische elementen dat ik niet goed weet wat ik er aan heb. Inhoud: een dag zonder Eenhoorn, die bij zijn ouders op bezoek is. Moeilijk door te komen, zo'n dag. Alles wat Gerard doet is voorbereiding voor Eenhoorns thuiskomst: wijn halen, veel wijn, want er moet genoeg zijn voor de Kerstdagen, maar Eenhoorn mag niet weten dat hij zoveel heeft meegebracht. Hij stopt het grootste gedeelte in een geheime bergplaats. Er mogen maar twee flessen in de gang staan en één aangebroken fles op tafel. Verder wil Gerard natuurlijk mooie jongens vangen, die hij zal vastbinden en die Eenhoorn mag martelen als hij thuis komt. Niet zo'n erg attente verrassing, want Eenhoorn houdt niet van wreedheid. Gerard heeft ook geen succes. De twee mooie jongens die hij deze dag gezien heeft zijn allebei uit het gezicht verdwenen en de derde, die hem zelf heeft aangesproken om te vragen of Gerard een hotel voor hem wist, keert plotseling om en loopt hard weg als Gerard zegt dat hij wel bij hemzelf en zijn vriend kan logeren. Die jongen is natuurlijk bang gemaakt door zijn bezorgde ouders, denkt Gerard. 'Ja, erg bezorgd waren ze, die ouders, en misschien niet helemaal ten onrechte.' Een heel interessant slot.

Is dit boek het begin van een nieuwe creatieve periode? Ik ben benieuwd naar het volgende.

Hartelijke groeten, Josine



Gerard Reve, foto: Steye Raviez

[Nummer 172]

Karel Labey
Uiteenlopende wetten
Over Aldous Huxley

> *Our minds are sealed books, only occasionally opened to the outside world. (Aldous Huxley)*

Op een van de beklemmendste dagen van de laatste decennia stierf Aldous Huxley - 22 november 1963. Diezelfde ochtend was John F. Kennedy in Dallas neergeschoten. In het duistere kabaal dat daarop ontstond, viel de dood van Huxley, eveneens in Amerika, nauwelijks op.

De enkelen die tijdens zijn laatste uren aanwezig waren - een arts, een familielid, een vriend - zaten op een gegeven moment in de aangrenzende kamer TV te kijken; Huxley's vrouw, Laura Archera was gechoqueerd, totdat ze begreep dat het om de moord op de president handelde. Ze diende haar man die dag nog het moksha-medicijn toe: een middel dat vaak wordt genoemd in Huxley's laatste roman *Island*. Het is een mescaline-injectie die het bewustzijn moet verbreden en verlichten. ‘The clear light of the Void’, waarnaar Huxley op zoveel manieren had gezocht, beheerste ook zijn laatste uren. Een vriend van hem merkte naderhand op dat Aldous op een typisch bij hem passende manier was vertrokken: stilletjes, in de schaduw, ‘on tiptoe’.

‘Arme Huxley,’ zei Robert Craft, die Huxley in Californië aan de zijde van Strawinsky had leren kennen, ‘arme Huxley, men zal hem op de schouders kloppen en men zal hem terzijde schuiven - als een periode.’

Hij heeft wel én niet gelijk gekregen. Niet omdat Huxley als een soort Aquarius-guru avant-la-lettre door de zestiger jaren is herontdekt, niet omdat sommige van zijn romans nog steeds door een uitgebreid publiek worden gelezen; wél omdat de literaire wereld nauwelijks aandacht aan hem besteedt, wél omdat het leeuwendeel van zijn werk in de schaduw is verdwenen. George Woodcock had het in zijn uitgebreide studie *Dawn and the darkest hour* (1972), over ‘the grudging tolerance of the intellectual and literary world’ ten aanzien van Aldous Huxley. Dat is geen woord teveel.

In de twintiger en dertiger jaren was er al een duidelijke onenigheid over de schrijver Huxley. Du Perron vond hem maar niks: ‘een penny-a-liner op hooger plan’; Ter Braak dweepte bijna met *Point Counter Point*; Wyndham Lewis nam deze roman als het toonbeeld van, bij nadere beschouwing, sentimentele literatuur; anderen, Cyril Connolly bijvoorbeeld, vonden hem prachtig.

Vanaf het begin van de zestiger jaren is er veel van Huxley in het Nederlands vertaald. Alle verhalen, een stuk of acht romans en de essays rond bewustzijnsverruiming en psychedelica (een woord dat trouwens door hem en Dr. Humphrey Osmond werd ingevoerd). Vreemd blijft het - en typerend voor de misverstanden rond zijn werk - dat een weliswaar sensationele, maar nauwelijks te pruimen roman als *Ape and Essence* (vertaald als *Het rijk van Belial*) wel in Nederland is verschenen, een iets beter leesbaar werk als *After many a summer* ook, maar van alle informatieve, heldere en soms zeer poëtische essays van hem vrijwel niets. Heel wat essays van Huxley staan op een veel hoger plan dan de

romans en volgens Leonard Woolf openbaarde zich hier zelfs het ware genie van Huxley.

Wat betreft de af en toe flets geworden schoonheid van Huxley's roman vraag ik me trouwens af of het geheim van hun aantrekkingskracht niet voor een groot deel schuilt in die forse uitspraak van Strawinsky: 'Aldous Huxley, the most aristocratic man I ever met.'

Glimlachende reserve

'Simple, natural, unselfconscious, intelligent, benevolent, gentle, strong, charming' - dat zijn zo de meest genoemde adjectieven rond Huxley's persoon in het *Memorial Volume*, samengesteld door zijn broer Julian, de bekende bioloog en Evolutionary Humanist. 'Charming' is ook het merendeel van de foto's waarop Huxley verschijnt. Verder weinig vertoon: nooit een pose, een grap of iets uitbundigs zoals anders in een biografie altijd wel voorkomt. Voortdurend, als een soort dunne cellofaan-verpakking, die veelal glimlachende reserve. Af en toe is het Hamlet die je aankijkt

- zijn eigen verbittering voor zich uitschuivend. Cecil Beaton heeft hem eind dertiger jaren gekarakteriseerd door hem vanachter een gordijn, de helft van het gezicht prominent, ietwat vermoeid naar de lens te laten kijken. Er is iets wat hem onthutst - dat waken de vroege afbeeldingen van hem scherp voelbaar; hij is op het spoor van iets. 'Life is a tangled knot to unravel', is de slotzin van een van zijn vroege verhalen.

In de latere jaren krijgt zijn voorkomen met de golvende, blonde haardos steeds weer dat rijpe en zacht-glanzende dat bijvoorbeeld ook zijn vrienden Yehudi Menuhin en Krishnamurti hadden. - 'Graceful' in een uitzonderlijke mate.

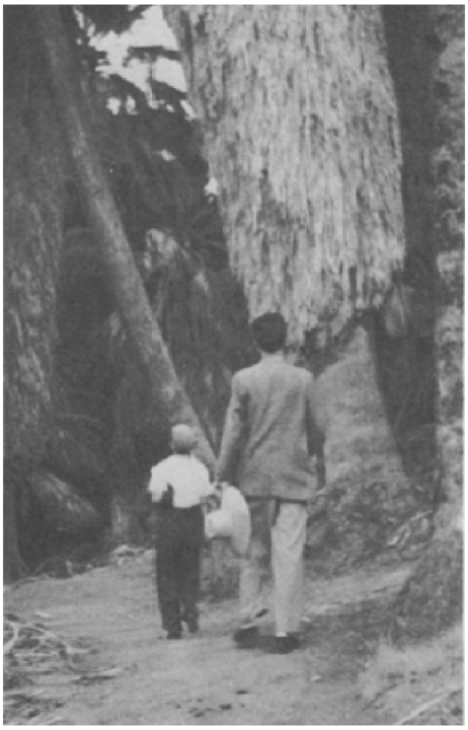
In elke beschrijving van zijn uiterlijk valt verder wel de enorme lengte op, die hij door een licht gebogen houding leek te willen verbergen: hij steekt minstens een kop boven zijn eerste vrouw Maria uit. Op een foto van hem en Anita Loos, wandelend in de bossen, lijkt hij - mede door een perspectiefvertekening - wel een reus naast Pinokkio. Door alle waarnemers wordt er verder melding gemaakt van zijn bungelende benen, zijn wapperende benen, zijn benen opgevouwen als bij een insect, enzovoorts.

Dit tenslotte is één van de allermooiste beschrijvingen van hem, van diezelfde Anita Loos: 'On first meeting Aldous, I was immediately struck bij his physical beauty; he was a giant in height, with a figure that was a harmonious column for his magnificent head; the head of an angel drawn by William Blake. His faulty sight even intensified Aldous' majesty for he appeared to be looking at things above and beyond what other people saw.'

Het uiterlijk van een profeet, zou je welhaast zeggen.

Vergelijk deze karakteristiek met een citaat uit zijn laatste, utopische roman *Island* (het betreft de hoofdpersoon, de journalist Will Farnaby): 'The physique of a messiah. But too clever to be convinced of his own mission. And too sensitive, even if he were convinced to carry it out. His muscles would like to act and his feelings would like to believe; but his nerve-endings an his cleverness won't allow it.'

Daarmee komen we terecht bij het schisma, de tragiek mag je wel zeggen in Huxley's persoonlijkheid en niet alleen in de zijne. Afstand en nabijheid; analyse en synthese; wetenschap en mystiek. De jonge Huxley heeft het na een bezoek aan de Ganges in India over de absurde, geldverslindende rituelen in een zo armoedig land: 'Religion is a luxury which India in it's present condition can't afford.'


Aldous Huxley en Anita Loos, wandelend in de bossen. California, eind jaren '30

De oudere Huxley wordt één van de eerste pioniers van de Religious Renaissance in het Westen. Een kosmopolitische, sterk door Oosterse godsdiensten beïnvloede mystiek is de basis waarop al zijn latere werk rust. Daarmee is hij een van de voorlopers van de New Age beweging en is hij op zijn minst verwant aan de holisten. Wie had in de twintiger jaren kunnen vermoeden dat de provocerende en Libertijnse schrijver, die door de Sunday Times werd bestempeld als 'the man who hates God', vijfentwintig jaar later één van de meest bevlogen mystici in de literatuur zou zijn, altijd werkend aan een nieuwe verzoening tussen kunst en wetenschap.

Als er al sprake is van een ommezwaai in zijn geestelijke koers dan moet deze bij de roman *Eyeless in Gaza* worden gesitueerd. De 'conversion-novel' wordt dit boek dan ook wel genoemd en bij George Woodcock heet het 'the Great Divide'. De ommekeer is minder plotseling en minder schokkend dan het lijkt. Huxley's transcendente tendens laat zich al in eerdere romans verdekt gelden (evenals zijn neiging om maatschappelijke problemen langs wetenschappelijke weg te willen oplossen). Essaybundels als *Do what you will* (1929) en *Music at night* (1931) lijken het pad te effenen. Ongetwijfeld hebben ook de nauwe vriendschap met D.H. Lawrence en diens religieuze ideeën over seksualiteit en natuur een essentiële bijdrage aan het overgaan naar een wat al te erudiete mystiek geleverd. Daarover later meer.

Niet alleen het streven naar Verlichting kondigt zich in de vroegere, cynische, debunking romans al aan. Ook op de latere utopische én anti-utopische werken - te weten *Island, Brave New World, Ape and Essence* en, in mindere mate, *After many a summer*, wordt al gepreludeerd, met name in de debuutroman *Crome Yellow* waar in wordt gedroomd van een 'Rational State'. Eén figuur uit het boek wenst te Leven 'in a dignified seclusion, surrounded by the delicate attention of silent and graceful machines'.

Van analyse naar synthese

Zoals er een geleidelijke overgang, maar ook een continuïteit is in de foto's van Huxley, zo is die er ook in zijn intellectuele ontwikkeling, in de romans dus. De grootste overgang zit hem nog in het iedereen verrassende, lugubere toekomstbeeld van *Brave New World* (1932) en het zojuist genoemde, tedere en zoekende *Eyeless in Gaza* - de meest Proustiaanse van al Huxley's romans; in dit werk worden er via fragmenten telkens andere episodes (tussen 1904 en 1934) van de hoofdpersoon Anthony Beavis belicht.

Het verlangen van Aldous Huxley in de jaren twintig openbaart zich in een kernzin van Philip Quarles (= Huxley) uit *Point counter Point* (1928): 'The problem for me is to transform a detached intellectual scepticism into a way of harmonious all-round living.'

Let op dat 'to transform': Huxley heeft niet diep-in gekozen voor de analytische, debunking houding die uit al zijn vroege werk spreekt; hij zit eraan vast en wil naar de synthese toe. Het moet hem onderweg, jonglerend met gedachten, zijn gaan dagen dat zijn positie als vooral cynisch verslaggever tenslotte wel erg koud en ook armzalig was. De splitsende geest in hem onderdrukte stelselmatig andere behoeften van hem. Hij was echter veel te high-brow, veel te well-bred ook om deze gespletenheid uit te schreeuwen, zodat het maar mondjesmaat opvalt.

Huxley, dichter en telg uit een welopgevoed geslacht, met een groot sociaal verantwoordelijkheidsgevoel, zoekt naar een 'Weltanschauung' die niet alleen voor hemzelf maar ook voor anderen een bevrijdende waarde kan hebben.

De drift naar synthese - en deze drift heeft bij hem zowel een artistieke als een wetenschappelijke kant - is een van de sterkste eigenschappen in Huxley. Na zijn dood werd er wel gezegd dat hij een van de weinige mensen uit deze eeuw was, die nog voldoende kennis en overzicht had om tot een voor de Westerse mens acceptabel wereldbeeld te komen. Een 'uomo universale' - dat begrip viel uiteraard ook (het verhaal gaat dat de intellectuele omnivoor Huxley tijdens zijn studie in Oxford de Encyclopedia Brittanica van voor tot achter had doorgelezen).

De synthetische drift van Huxley komt eveneens tot uiting in twee imposante bloemlezingen van hem. De één een anthologie van vooral romantische en moderne poëzie: *Texts and pretexts* (1932), via zijn eigen verbindende commentaar tamelijk lakoniek en elitair opgediend; de ander een groot overzicht uit 25 eeuwen mystieke bekentenissen; ditmaal bepaald niet lakoniek opgediend. Overigens schrijft Huxley in *Texts and pretexts*: 'And yet it is only by poets that the life of an epoch can be synthesized.'

Huxley zelf had in 1916 gedebuteerd met een dichtbundel: *The burning wheel*. In de jaren voor de genoemde bloemlezing verschenen, als laatste, nog twee dichtbundels van zijn hand: *Arabia Infelix* en *The Cicadas*. Hoewel zijn romans zich bijna altijd bevinden in wat ik zou willen noemen: een voorhal van de poëzie, behoeft het nauwelijks betoog dat Huxley in de strenge zin des woords absoluut geen dichter is.

Fenomenaal geheugen

Synthese vereist kennis. Het is bekend dat

Huxley, daartoe mede aangezet door de partiële blindheid die hem gedurende lange perioden in zijn leven heeft gekweld, een fenomenaal geheugen bezat. Toen het lezen hem als student in Oxford door zijn oogkwaal onmogelijk werd gemaakt, leerde hij snel braille. Hij maakte er srapjes over dat hij nu tenminste zonder het licht aan te doen onder de dekens kon lezen. ‘An Englishman didn't talk about those things,’ merkt een vriendin, de biografe Sybille Bedford, fijntjes op naar aanleiding van deze en andere verhalen.

Aldous Huxley op vijfjarige leeftijd

De gewoonte om zich naast elkaar in de meest uiteenlopende domeinen van de geest te verdiepen heeft hem sinds zijn studietijd niet meer verlaten. Het directe gevolg was dat Huxley voor een schrijver opvallend wetenschappelijk onderlegd was. Medicijnen (zijn oorspronkelijke studierichting), fysica en sociologie - op al deze gebieden kon hij zijn zegje doen en hij correspondeerde en overlegde vooral in de tweede helft van zijn leven veel met wetenschappers.

‘Kennis is een functie van het zijn,’ schreef hij in de inleiding tot *The perennial Philosphy*, en ik vertaal het vrij als: de aard en omvang van iemands kennis bepalen voor een groot deel zijn levenssituatie.

Isaiah Berlin zei over zijn vriend Huxley: ‘Misschien heeft niemand sinds Spinoza zo intens geloofd dat kennis (op allerlei niveau's) bevrijdt.’

Kennis is inderdaad de eerste Highest Common Factor in het werk van Huxley - het blijkt eveneens uit zijn fictie. Dat neemt trouwens niet weg dat hij bij uitstek een essayist is: iemand die met zijn niet gespecialiseerde kennis op vele terreinen graag bogen maakt, vreemde verbanden legt en bizarre lichtjes aansteekt. Huxley is ook te fijnzinnig en teveel kunstenaar om ‘vierkant’ en/of systematisch te werk te kunnen gaan.

Het blijft trouwens opmerkelijk dat een in zovele opzichten exact getrainde geest als Huxley een mysticisme met zulke onscherpe contouren kon omhelzen. En tevens blijft het opmerkelijk hoe omzichtig hij vaak is in zijn benadering van het mysticisme en verlichte staten. *Heaven and Hell* en *The doors of perception* - zijn twee essays die verslag uitbrengen van zijn ervaringen met mescaline - zijn meeslepend maar

toch ook opvallend intellectueel geschreven; hier en daar doet het me zelfs sterk denken aan de Engelse excentriek die weer een nieuwe hobby heeft ontdekt.

Scylla en Charybdis

'A sensitive man can't go round the world and come back with the same philosophy of life as the one he started with,' aldus een van de karakters in het verhaal 'Two or three graces'. Je zou verwachten dat de honkvastheid van Huxley, met zijn gereserveerdheid, zijn zwakke ogen en zijn vele studeren, vrij groot moet zijn geweest. Niets is minder waar.

Aldous Huxley, de kleinzoon van de beroemde collega van Darwin, T.H. Huxley, en de achterneef van Matth Arnold, werd opgeleid in Eton en het befaamde Balliol College in Oxford. Zijn beide broers, Julian en Trevenen, studeerden ook, maar de laatste pleegde op vrij jonge leeftijd zelfmoord - een schok die Aldous slechts met de allergrootste moeite te boven kwam (echo's hiervan zijn te vinden in *Eyeless in Gaza*).

Na zijn studietijd werd Huxley in eerste instantie leraar, en enige tijd later journalist, met name toneelcriticus. Niet lang na zijn

huwelijk met de Belgische Maria Nys begon hij te trekken. Dit zijn zo ongeveer de stadia vanaf 1920. Londen, België, Italië (vooral Florence). In '25 en '26 een wereldreis van een jaar door met name Zaïre en Amerika; vervolgens weer Italië, Parijs, Suresnes en dan zeven jaar lang een woning in de Provence, Sanary-sur-Mer: de Villa Huley (de huisschilder was een letter op het hek vergeten).

In 1937 vertrekken de Huxley's (Aldous, Maria en zoon Matthew) naar New York en vandaaruit naar de Westkust waar de familie zowel in Hollywood als in Los Angeles woont. Onder hun vrienden hier Charles Chaplin, Paulette Godard, Igor Stravinsky en Christopher Isherwood.

‘One is all for religion,’ schrijft Huxley rond 1930, ‘until one visits a really religous country. There one is all for drains, machinery and the minimum wage. To travel is to discover that everybody is wrong.’

Amerika en India, stelt hij vervolgens, representeren de Scylla en Charybdis van de geest; de wijze man vaart ertussendoor.

Je kan zeggen dat ook Huxley zijn leven lang tussen twee verlammende gevaren, zijn Scylla en Charybdis, is door gezeild. Beide hebben veel te maken met niet voldoende partij kiezen; beide heb ik al aangestipt. Het eerste gevaar is de kritische, afstandelijke houding die tenslotte in de mensen alleen nog maar het menselijk-al-te-menselijke ziet; in zijn vroege romans wordt eigenlijk iedereen onderuit gehaald, met klinische hand verkleind.

Het tweede gevaar is een opgaan in een veel te vage ‘bliss’, een mystiek zonder duidelijk gezicht; ‘the fundamental all-rigtness of the world’ zegt hij in de vijftiger en zestiger jaren herhaaldelijk (zie *This timeless moment*, een biografie van Huxley vanaf '55, geschreven door zijn tweede vrouw Laura Archera Huxley). Ik verdenk hem er bij dit soort uitspraken direct van dat zijn Engelse wellevendheid met geen andere oplossing genoegen neemt dan met deze - de meest nette immers.

Thomas Mann, een verre buur in Californië, vond naar aanleiding van *The doors of perception* dat Huxley te ‘mellow’ was geworden en meed hem ook om die reden. Volgens hem had het verzaligd staren naar de ‘Suchness’ van stoelen (een scène die Huxley beschrijft) meer te maken met domheid dan de schrijver wel wilde toegeven. Een mening die ik overigens in die vorm niet deel.

Er is, ik stipte het eerder al aan, meermalen opgemerkt dat Aldous Huxley een van de grote voorlopers van de Religious Renaissance in de jaren zestig was. Het is waar, met dien verstande dat hij nooit zijn positie van eenling, van waakzaam literator heeft willen afstaan. Om die reden ook sloeg hij menige uitnodiging voor spreekbeurten, happenings en wat al niet af; het was hem een gruwel om te denken dat hij - wat een moment dreigde - als Mr. LSD de geschiedenis in zou gaan, - wat hem even dreigde te overkomen.

Ondanks zijn aristocratische grondhouding wordt Aldous Huxley enorm populair in de jaren zestig, de flower-power tijd. Niet de jonge Huxley met zijn bijtende sociale kritiek; wel Huxley de mysticus, de pragmatische idealist, en - uiteraard - de pacifist; dit is de schrijver van boeken als *The Perennial Philosophy, The doors of perception* en *Heaven and Hell* en - als keerzijde daarvan - *Brave New World*. Deze werken maakten hem een pionier en zelfs een visionair. Hij was een erudiet die buitengewone bewustzijnstoestanden de volle ruimte had willen geven; hij was een tedere, een vertwijfelde en een nonconformist en hij had buitendien glamour: ‘the hollywood-Swami’.

Zijn religieuze overtuigingen worden waarschijnlijk nog het helderst uiteengezet in zijn voorwoord tot een nieuwe vertaling van de Bhagavad-Gita (door Swami Prabhavananda en zijn vriend Christopher Isherwood). Alle grote religies van de wereld hebben zoiets als een ‘Highest Common Factor’ zegt hij hier; een aantal

fundamentele doctrines, waardoor je hun diepste kern *The Perennial Philosophy* zou kunnen noemen. De eerste doctrine is dat al het gebeuren, alle dingen gebed zijn in een 'Divine Ground'.

Bij de Amerikaanse uitgave van *The Perennial Philosophy* liet Huxley speciaal op de flap zetten dat hij géén nieuwe religie presenteerde; een nieuwe synthese en een nieuwe elan - dat stond hem voor ogen. De euvelen van een boek als *The Perennial Philosophy* (in het Nederlands vertaald als *De eeuwige wijsheid*) zijn te vergelijken met de zwakheden van de romans die hij in dezelfde jaren schreef: *After many a summer* bijvoorbeeld: het wordt een mengelmoes, een high-brow soap opera. In *The Perennial Philosophy* zit ook heel wat onvast of arrogant spiritueel gemompel, dat je niet zou verwachten van de scherpzinnige satiricus van *Point Counter Point*. Bijvoorbeeld: 'Onbeheerst en ondoordacht spreken is moreel ver-

keerd en geestelijk gevaarlijk.' Toch heeft Huxley's poging tot synthese (bezwering) wel glans, wel grootsheid. Het werk werd bij zijn verschijning in Amerika (1945) uitstekend verkocht en er werd gezegd dat het publiek dat vertrouwd was met Oosterse godsdiensten, in één klap was verdubbeld. Maar de gespannen spierkracht waarop je bij een werk van diepe religieuze adem mag hopen, vind je hier niet.

De sobere mysticus

Dezelfde Huxley, die een intelligente dwarsdoorsnede van een tiental religies trachtte te maken, zei in 1929 van zichzelf: 'Being an un-metaphysically-minded person'.

Huxley's overtuigingen in de periode *Point Counter Point* (1928), *Brave New World* (1932) tot aan *Eyeless in Gaza* (1936) zijn eerder hedonistisch en vitalistisch dan mystiek; ze stralen af en toe de handige trots uit van iemand die weer een kortere weg tussen twee punten heeft gevonden. De essaybundels *Do what you will* en *Music at night*, en de al genoemde anthologie *Texts and pretexts* geven de beste weergave van zijn gedachten in deze tijd.

De kern ervan is een geloof in de volheid van het leven zonder een laatste metafysische verklaring; beter gezegd, zonder dat enige laatste uitleg aannemelijk kan worden gemaakt. Een metafysisch stelsel is ook maar een soort verzameling afspraken.

'A rational absolute is a contradiction in terms. The only absolute which a man of intelligence can believe in is an irrational one.' (*Do what you will*).

'Life on this planet is valuable in itself, without any reference to hypothetical higher worlds, eternities, future exis tences.' (*idem*)

Een Nietzscheaans geluid. De oplossingen die Huxley aandraagt zijn vooral psychologisch en pragmatisch; hij richt zich veel meer dan in later verlichte geschriften tot een artistiek-sociale elite.

In *Do what you will* wordt ook de term 'life-worshippers' herhaaldelijk gehanteerd, maar dit begrip houdt voor mij in de handen van een gereserveerd en twijfelziek man als Huxley iets wrangs. Is het de invloed van Lawrence - die hij vanaf hun ontmoeting, 1924 in Florence, regelmatig zag - die hem dit in de mond legt?

'As a manifold and discontinuous being he (the-worshipper, KL) is at one moment a positivist and at another a mystic: now haunted by the thought of death... and now a Dionysian child of nature... His aim is the full realization of all his potentialities - to balance excess of intelligence by an excess of intuition, of instinctive and visceral living.'

Dit lijkt overwegend de stem van Mark Rampion, de personificatie van D.H. Lawrence in *Point Counter Point* (de roman bevat verder nog portretten van onder andere Katherine Mansfield en John Middleton Murry). Het lange essay dat Huxley schreef over Lawrence, die hij bovenmate bewonderde, gaat vooraf aan de editie van Lawrence's brieven die Huxley na diens dood in 1930 samenstelde.

Uit alle werken van Huxley rond 1930 blijkt dat hij de metafysische waarden als schutplek terzijde heeft geschoven. De hoogste waarde in deze periode van zijn scheppen zijn de lucide en verfijnde perspectieven die de kunst openbaart. Hij is de spitse eclecticus. 'I prefer being sober to even the rosiest and most agreeable intoxications,' zegt de man die later een van de eerste advocaten van het weloverwogen gebruik van LSD en mescaline wordt. Overigens zou de titel 'de sobere mysticus' goed op hem van toepassing zijn.

De kunst dus als hoogste zingeving - voorlopig houdt hij het daarop. ‘For after all the most perfect statements and human solutions of the great metaphysical problems are all artistic, especially, it seems to me, musical. Beethoven's *Missa Solemnis* for example, and his posthumous quartets, Bach's *Art of the Fugue* have always struck me as the subtlest, profoundest and completest metaphysical works ever composed.’

Het is geen meeslepende, maar wel een helder gekleurde keus. Vergelijk hem met een uitspraak van de zo geheel anders geaarde Hermann Hesse, uit zijn dagboek van 1920:

‘Nu valt het woord mij in, het magische teken voor deze dag, ik schrijf het in grote letters boven deze bladzijde: MOZART. Dat betekent: de wereld heeft een zin en die wordt voor ons zichtbaar in de gelijkenis met de muziek.’

Vijfentwintig jaar na *Do what you will* schrijft Huxley in het essay *The doors of perception* heel epaterend: ‘Art, I suppose, is only for beginners, or else for those resolute dead-enders who have made up their minds to be content with the Ersatz of Suchness, with symbols rather than with what they signify, with the

elegantly composed recipe in lieu of the actual dinner.'

Aldous Huxley, rond 1950

Heel 'smart', maar om kunst met een elegant ontworpen recept te vergelijken... Op dit soort momenten is Huxley's slimheid pijnlijk, en eigenlijk ook frivool.

Kosmopolitisch idealisme

Het is zonder meer typerend voor Huxley in de tweede fase van zijn leven dat de kunst deels moet wijken voor een tastende religiositeit en voor een - daar gerelateerd - kosmopolitisch idealisme. Een essaybundel als *Brave New World Revisited* (1959) draait uitsluitend rond thema's als overbevolking, bureaucratisering, massa-propaganda, hersenspoeling enzovoorts. De vergelijking van zijn eigen schrikbeeld van de toekomst, *Brave New World*, met dat van George Orwell's *1984*, loopt er als een rode draad doorheen. Een boek waarin het woord 'kunst' nauwelijks uit zijn schuilhoek durft te komen. Een belangrijk boek op dat moment, in die tijd, maar ook een erg journalistiek boek.

De laatste roman van Huxley, *Island*, is het werk van een bevlogen humanist die zijn visie in fictie ontlaadt en tevens door middel van fictie uittest. Deze utopie straalt een dicht bij het Boeddhisme staande religie uit. Het motto van *Island* is: 'We must dream in a pragmatical way', en het werk staat dan ook vol met praktisch getinte aanwijzingen. 'Attention' is het eerste woord van het boek; 'here and now' roepen de vogels op het eiland Pala waar alles zich afspeelt. Een aanmaning, en meer dan dat, die je terugvindt in de Gestalt-psychologie; een stroming die in de vijftiger jaren was opgekomen en die Huxley nauwlettend had gevolgd.

Het feit dat zijn tweede vrouw, Laura Archera, een praktizerend psycho-therapeute was, speelt hierin een grote rol. Zij had in Amerika zo'n typisch 'zelfhulp'-boek gepubliceerd: *You are not the target; recipes for living and loving*. Veel sympathieker overigens dan de meeste van dit soort werken. Van *Island* naar dit boek loopt er menig bruggetje.

De Italiaanse Laura Archera was trouwens begonnen als concertvioliste, maar had deze carrière vrij snel achter zich gelaten. Ze had Aldous Huxley leren kennen

toen ze in Californië met een - haar eigen woorden: onmogelijk plan voor een film was langsgekomen. In 1955 overleed Huxley's eerste vrouw Maria na een kort, hevig ziekbed. Toen hij niet lang daarna verder ging met Laura Archera was zijn verontschuldigende verklaring tegenover zijn zoon Matthew: ‘Tenderness, I gather, is the best memorial to tenderness.’

Het verhaal rond hun beider echtverbintenis is de moeite waard en eigenlijk specifiek Huxleyaans.

In 1956 ondernamen ze hun eerste gezamenlijke reis, dwars door de Zuidelijke Saten. Ze kregen te horen dat er ergens onderweg een Drive-in-Wedding-Chapel was, in Yuma, Arizona. Ze reden er dadelijk heen, kochten twee trouwringen, zochten een halfgare cowboy als getuige uit en traden voor het altaar. Vlak voordat ze haar ja-woord schonk, schrok Laura Archera terug voor de wat nauwe banden van de huwelijkse staat. ‘You know, darling,’ fluisterde ze terwijl de inzegening nog aan de gang was, ‘I love others too.’ ‘I would be schocked if it were any different,’ siste Aldous Huxley terug.

Aloof

Meer dan menig ander zie ik een continuïteit in de ontwikkeling van Huxley. Thema's die pas in zijn laatste boeken voluit worden geor-

kestreerd (zoals in *Island*) blijken al in de eerste romans aangeduid te worden. En ik ben het ook niet eens met George Woodcock die - heel boud - stelde: 'For Huxley the artist had died in the prophet.'

Er is één eigenschap, die zowel op het temperament als op de geesteshouding slaat, die de jonge en de oude Huxley - de cynische Goddenying en de omzichtige, religieuze aan elkaar verbindt. Die eigenschap zit hem in dat mooie Angelsaksische woordje 'aloof'. Het is niet alleen dat typisch Engelse: 'We laten ons niet kennen, wat er ook gebeurt', het is ook Huxley's specifieke variant van overal selectief, ogenschijnlijk verstrooid overheen willen kijken. Uiteraard speelt zijn lengte daarin een rol.

Aloof. In *Eyeless in Gaza* wordt er een grote weerzin tegen het lichaam en het functioneren ervan tentoongespreid. Met de kennis zweven we lichtjes boven de aarde. Noli me tangere, denk ik tenslotte, al had diezelfde Huxley ook nog eens een affaire met één van Parijs' meest wilde schonen, Nancy Cunard - het leven heeft meer reserves dan de nette lijnen van een biografie.

Aloof. Er zit ook een voor de in Eton opgevoede Engelsman uiterst gewone sociale kant aan de zaak. Huxley was charmant en vriendelijk, maar daarbij afwachtend en gedistingeerd. Hij had niet die blijmoedige openheid van, bijvoorbeeld, de op zich even aristocratische Yourcenar, die altijd wel een praatje met de taxichauffeur of de tuinman aanknoopte. Een citaat uit één van zijn beste korte verhalen maakt het direct duidelijk: 'One of the pleasures or dangers of foreign travel is that you lose class-consciousness. At home, you can never with the best will in the world forget it. Habit has rendered your own people as immediately legible as your own language. A word, a gesture, are sufficient; your man is placed.'

Enige wreedheid ontbreekt niet in deze uitspraak. Het is een niet bijster subtiele visie. Een goed psycholoog is veel meer dan een sociaal geoloog.

Het past in dit beeld dat de latere Huxley opener in de omgang werd: gecultiveerde distinctie is het trekken van scherpe grenzen, mystiek is het transcenderen van deze grenzen. De distinctie van het gemoed is een geheel andere zaak. Dat - moeilijk zichtbaar - is het domein van de kunstenaar.

Er is een andere kant aan dat 'aloof' die iets krampachtigs heeft en die vaak een trieste nawerking uitoefent: Huxley's geslotenheid in intieme aangelegenheden. Een trieste nawerking omdat er een zekere onmacht uit spreekt om zich aan het hem omringende toe te vertrouwen.

Een essay in *Music at night* besluit hij met het opnoemen van twee overeenkomsten tussen hem en Shakespeare. Ze kenden beiden, schrijft hij, 'little Latin and less Greek' (Huxley's beheersing van het Latijn was opvallend goed). Verder stelt hij er prijs op om te denken dat 'we also share a dislike for confession and a taste for reticence'. Voor een twintigste-eeuws kunstenaar eerder een uitzonderlijke houding. Geen dagboeken dan ook bij Huxley (behalve een aantal fictieve in de romans), geen uitgesproken, 'volle' brieven waarin zijn eigen poëzie doorbreekt en ook in de liefdesbrieven (*This timeless moment* bevat er een paar) nog de schaduw van mildheid en reserve. Een grote glimlach boven de golven der affectie.

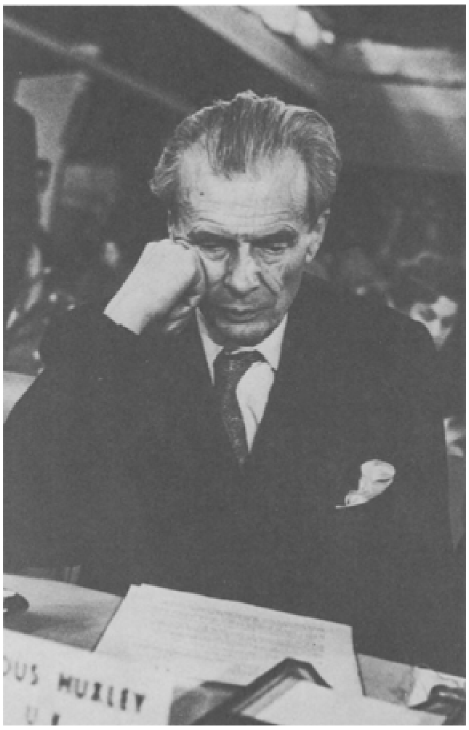
Tenslotte een verhaal dat zijn 'aloofness' nog eens scherp uittekent. In 1960 brak er in de villawijk in Beverly Hills, waar Huxley en zijn vrouw woonden, een verwoestende brand uit. Hun huis verkoolde tot aan de grond toe. Laura Archera raakte gebiologeerd door het vuur en zag er 'bewust' van af om iets te redden. Aldous nam alleen het manuscript van zijn roman in wording, *Island*, mee. Duizenden boeken, brieven van vrienden, gedichten en notities gingen verloren. Onaangedaan

was hij zeker niet, maar dit was de volgende dag zijn eerste commentaar: 'It makes one feel extraordinarily clean.'

Landerig en briljant

Er is een vraag die in elke studie over Huxley bijna geniepig ronddwaalt. In hoeverre en waar was hij werkelijk een romancier; en waar was hij vooral een vruchtbaar schrijver die zijn gedachten in een romanvorm goot. De vraag is groot en ik zal een kleine duit in het zakje doen.

De romans van beide perioden, die van voor en na de 'conversionnovel' *Eyeless in Gaza*, worden gekenmerkt door een rusteloze, altijd licht ontevreden intelligentie, door het vloeiend omspelen van beschouwelijke vragen, door het - nooit geheel consequent - zoeken naar oplossingen voor het eigen leven en tenslotte door glans en humor - 'sparkle and wit'. Het drama is meestal ondergeschikt aan



Aldous Huxley tijdens een FAO bijeenkomst, rond 1960

de innerlijke ontwikkeling van de hoofdpersonen en men is gevangen in de eigen eenzaamheid: de liefde is niet zozeer een uitwisseling als wel een overdracht. Hoewel Huxley voor zijn tijd zonder meer libertijns over de zeden denkt - de Amerikaanse *blurb* van Crome Yellow meende zelfs dat het boek medeverantwoordelijk was voor het neerhalen van de Victoriaanse moraal! - is er van overspel eerder sprake in geestelijke dan in fysieke zin. De meeste protagonisten van Huxley kunnen niet goed kiezen en verschansen zich daarom nog eens extra in een, zeg maar: ritmische reflectie.

En wat betreft de verschillen: de vroege romans zijn speelser, venijniger, baldadiger, verontrustender. Het draait hier minder om de thema's en meer om de altijd briljante en vaak wisselvallige *leading characters*. Die zijn egotistisch, onaf, wendbaar, bits, trots. Daarbij vergeleken hebben de karakters van de latere romans vaak iets derivatiefs: er zit gewoon minder direct leven in. De personages van *After many a summer* hebben iets gekunstelds en het hele boek heeft iets van een bizarre soap-opera. *Ape and essence*, vertaald als *Het rijk van Belial* - het verhaal speelt na een atoomramp -, is zo mogelijk nog artificiëler en in mijn ogen zelfs volkomen ongenietbaar. Huxley's koele, observerende kant blijkt uit het kiezen van zo'n gruwelijke setting.

Meeslepend en fijnzinnig is hij daarentegen weer in de geconcentreerde novelle *The genius and the goddess* (1955) en in de roman *Time must have a stop* (1945), zijn eigen favoriet.

De conclusie kan zijn dat de vroege romans van Huxley, tot en met *Brave New World* namelijk, zijn meest innoverende prestaties zijn; de problematiek ervan zit dicht op de huid van de tijd. Waar deze werken vooral gespierd, levendig, fel en tegenstrijdig zijn, lijken de latere romans eerder kosmopolitisch, breed, zangerig en daarbij nogal eens vaag en al te transparant. Zo ongeveer het verschil tussen een schilderij van Tamara de Lempicka en een van Fernand Léger.

Het grootste nadeel van Huxley's vertelkunst, van het begin tot aan het landerig, briljante, bubbelend als een Zwitsers bergmeertje: een zich, ietwat wantrouwig, koesteren in de zon van zijn eigen intelligentie. Dit moet ook de reden zijn dat André Gide *Point Counter Point* na vijftig pagina's mismoedig terzijde legde (zie zijn dagboeken), menende dat hij nog geen concrete gedachte had aangetroffen. Aloofness grenst aan verveling, zoals dauw grenst aan mist.

De speels genietende, speels beoordelende en soms frivole kant van Huxley, de kant die graag over de dingen heen zweefde, kwam ten slotte ook tot uiting in zijn excessieve liefde voor auto's en lange autotochten. ‘Speed, the only new sensation this century has produced,’ verzucht hij ergens en hij bedoelt met speed ook: zweven, vrijheid, overzicht.

Zijn schampere commentaar op het communisme, in de tijd van de fellow-travellers, geeft opnieuw zijn onthechte positie aan: ‘The condition of entry into the Bolsheviks' Earthly paradise is that thy shall have become like machines.’ Alleen een vrij individu kan aloof zijn.

Halverwege kunst en wetenschap

Achttiende-eeuwse balorigheid en individualisme, twintigste-eeuws kosmopolitisme en een taai, wijd zestiende-eeuws humanisme - dat waren ze de diverse eigenschappen van Huxley, de man en de schrijver. Voeg daarbij dan nog zijn

aristocratische wellevendheid en jongensachtige nieuwsgierigheid, en de essentie is aanwezig.

Hier zijn, tot slot, de prachtige laatste zinnen uit zijn laatste grote essay *Literature and Science* - zinnen die een leven van gedreven zoeken, een leven halverwege kunst en wetenschap goed samenvatten:

> Thought is crude, matter unimaginably subtle... That the purified language of science, or even the richer purified language of art shoul ever be adequate to the givenness of the world and of our experience is, in the very nature of things, impossible. Cheerfully accepting the fact, let us advance together, men of letters and men of science, further and further into the ever expanding regions of the unknown.

Leo Rijkens
Een dag uit het leven van een gestoorde Haagse christen

De fetisj (zoals de schoen) vertegenwoordigt het magische middel om dierlijkheid in iets transcendents te veranderen waardoor de persoonlijkheid met volle zekerheid van het gestandaardiseerde, aanlokkelijke en aan de aarde gebonden vlees bevrijd wordt. Zo'n bevrijding geeft je de moed om de geslachtsdaad te plegen, omdat je er dan niet als een dier aan gebonden bent maar hem al symbolisch overstijgt. (...) Ik waag de veronderstelling dat er in de hele natuur niet zoiets bestaat als de naaldhak.
(Ernest Becker, *De ontkenning van de dood*)

Work is the curse of the drinking class.
(Oscar Wilde)

Ik ben er zelfs van overtuigd dat het lijden van deze tijd niet opweegt tegen de heerlijkheid waarvan de openbaring ons te wachten staat.
(Paulus, Romeinenbrief 8:18)

Voor Jan Visbeek

Haar benen waren gestoken in felrode lieslaarzen met torenhoge hakken en met haar door al even felrode en immens lange nagels afgeschermde vingertoppen omklemde ze de geërigeerde tepels van haar gigantische naakte borsten die ze uitnodigend in mijn richting duwde. Mijn lid zwol en klom in wellust. Ik stond op het punt me op haar te werpen toen twee ruwe kerels zich op *mij* wierpen. Ik was in Zuid-Afrika, werd mij medegedeeld - dat is een politiestaat, flitste door me heen - en ik was een psychiatrisch patiënt en als zodanig werd ik overgebracht naar een inrichting waar ik electroshocks zou ondergaan. Een huivering van angst ging door me heen. Vrijwel op hetzelfde moment echter werd ik door een onzichtbare hand losgemaakt uit de greep van de beide mannen en schoot ik omhoog, de lucht in. Ik was een arme zondaar, wist ik, maar zou ik dat belijden en God om vergiffenis van mijn zonden vragen, dan zou die vergiffenis mij worden geschonken en zou ik als Gods kind worden aangenomen en wel doordat het Lam Zijn Bloed op Golgotha voor had gestort. Mijn geloof zal mij redden.

Ik word wakker. Ik voel aan mijn lid: slap en lusteloos hangt het op mijn rechter bovendij. Mijn borst echter zwelt - even slechts - van vreugde over de eeuwige zaligheid die ik eens zal smaken. Een bizar-heterogene droom, constateer ik heel nuchter. Ik knip het licht aan en kijk op mijn horloge: het is kwart over zes in de ochtend. Ik knip het licht uit, ga op mijn rechterzij liggen en slaap weer in.

De telefoon wekt mij opnieuw. Het licht schijnt al door de gordijnen en ik zie dat het half tien is. Ik neem op. Aan de lijn is Henk de Ridder, stadsredacteur van de Haagsche Courant. Met hem heb ik een kleine week tevoren in café De Posthoorn een gesprek gehad over de mogelijkheid dat ik society-medewerker van de Haagsche Courant zal worden. Henk deelt mij nu mede dat hij nog vandaag - het is maandag - aan de hoofdredactie het advies zal voorleggen dat ik per 1 september as. in mijn eentje en onder eigen naam een wekelijkse society-rubriek zal verzorgen. Uiterlijk vrijdag zal ik hierop bescheid krijgen.

Nadat ik heb neergelegd, zucht ik diep. Ik was nogal dronken geworden tijdens het gesprek in De Posthoorn en had ontzettend veel geluld. Wàt ik had geluld, was mij op het moment zelf briljant voorgekomen maar het kon evengoed enorm gezwets zijn geweest, op grond waarvan De Ridder had besloten tot mijn ongeschiktheid als society-medewerker van zijn krant. Eerlijk gezegd had ik dat gehoopt want ik was juist tot het besluit gekomen de journalistiek opzij te zetten en mij geheel te wijden aan het schrijven van autobiografische verhalen. Maar nu de mogelijkheid van dat medewerkerschap mij wordt geboden, durf ik geen nee te zeggen: ik kan het geld o zo goed gebruiken en bovendien lokt het mij aan een hoe dan ook met de vinger nagewezen figuur in het Haagse leven te worden.

Ik moet dus wachten tot vrijdag. En dat terwijl ik ook nog tot eind augustus, over vier weken, moet wachten tot uitgeverij De Arbeiderspers

zal beslissen of ze mijn autobiografisch boek wil publiceren. Er staat mij dus een hoop te wachten en ik kan niet tegen wachten: het maakt mij nog nerveuzer en angstiger dan ik gemeenlijk al ben. Het liefst zou ik tot 1 september een slaapkuur ondergaan maar slaapkuren gelden vrijwel als obsoleet en zijn wellicht ook niet goed voor je hersenen. En op mijn hersenen wil ik voortaan zuinig zijn nu tijdens mijn recente opname in de psychiatrische inrichting Bloemendaal door een EEG en CT-scan is gebleken dat ondanks de enorme hoeveelheden pillen, drank en hasj door mij verzwolgen, mijn cerebrum intact is gebleven en ik bovendien uit mijn twee jaar lange depressie ben gekomen zonder dat door mij om het risico van hersenbeschadiging gevreesde electroshocks nodig waren gebleken - het middendeel van mijn droom was niet zomaar uit de lucht komen vallen.

Om ‘de verpletterende werkelijkheid’ van het bestaan nog even te ontkomen besluit ik een privé-slaapkuurtje te ondergaan en ik neem vijf één milligram-tabletten van het in mijn ogen onschuldige temesta, me behaaglijk op mijn linkerzij nestelend - zonder temesta krijg ik in die houding onveranderlijk last van nerveuze hartkloppingen. Na ongeveer een kwartier slaap ik in.

Twee uur later word ik wederom door de telefoon gewekt. Het is mijn evenals ikzelf manisch-depressieve vriendin Jozefien van der M., die in 1982 een roman over haar toneelspelende tante Ank heeft gepubliceerd. De zeemansdochter noem ik haar altijd want haar vader is admiraal. Jozefien belt me op om te vertellen dat ze in de nacht van zaterdag op zondag een black-out heeft gehad. Ze had aan de bar van Pulchri met de ‘omgevingskunstenaar’ Paul van Solingen en de schilder Bert Bruin staan drinken maar wist niet meer hoe ze thuis was gekomen. Ze maakt zich nu ernstige zorgen dat ze in haar black-out een vent mee naar huis heeft genomen die, voordat zijzelf wakker was geworden maar niet dan na in haar manuscripten te hebben gesnuffeld - Jozefien lijdt evenals ik aan een pathologische angst voor plagiaat - haar flat had verlaten. Ik stel haar gerust met de verzekering dat, wanneer ik die vent was geweest, ik stellig zou hebben gewacht tot mij door mijn gastvrouw een heerlijk ontbijt was bereid.

Jozefien heeft ook nog een ‘nieuwtje’. De ons beiden zeer bekende schilderes Eleonore S., werkend lid van Pulchri en de Haagsche Kunstkring, heeft zich een epileptische aanval gedronken en ligt nu in het Westeinde-ziekenhuis.

Ik besluit op te staan - het is half een. Ik heb die middag om zes uur een afspraak op sociëteit De Witte en hijs mij daarom na een bad te hebben genomen in driedelig zomergrijs met gouden horlogeketting over de buik, die danig is geslonken door alle in de inrichting Bloemendaal doorstane angsten over de verrichte hersenonderzoeken - ik heb wekenlang als een getergd dier heen en weer gerend over de gangen van de afdeling.

Wat zal ik tot zes uur met mijn dag doen? Ik voel mij ellendig door de dubbele noodzaak van het wachten en besluit mezelf daarom te verwennen en me over te geven aan mijn dierbaarste liefhebberij. Mijn dierbaarste liefhebberij, dat is niet lezen of schrijven of neuken of wandelen of fietsen of schilderijen bekijken of naar muziek luisteren - allemaal ook heel leuk en veel door mij beoefend - maar winkelen: er steekt in mij, om in termen van de door mij ondanks alles zeer beminde Otto Weiniger te spreken, minstens veertig procent *Weib*. Maar ik moet het rustig aan doen want ik zit, zoals altijd, vrijwel op zwart zaad. Misschien ga ik ook alleen maar kijken, niet kopen. ‘Ik loop in doodvakantie door Den Haag./Het uitgestalde wordt mijn eigendom.’, zoals Gerrit Achterberg in zijn gedicht *Noordeinde* schrijft.

Wanneer ik vóór mijn vertrek mijn dwangneurotische rondgang door de flat maak - koffieapparaat uit, nergens uit mijn pijp gevallen smeulende tabaksresten? - valt het me weer eens op hoe deze wel in zeer hoge mate blijk ervan geeft dat ik lange

jaren, van 1975 tot medio 1988, midden in mijn afgelopen depressie, rooms ben geweest. Het is àl bidstoelen, kruisbeelden, wijwaterbakken en engelen wat het oog treft. Ik had het, nadat ik een jaar geleden voor mijn gevoel definitief hervormd was geworden, niet kunnen opbrengen deze catholica te verwijderen omdat ze mij esthetisch in hoge mate bevredigen alsmede omdat toch ook voor een protestant Jezus aan het kruis is gestorven en knielend bidden ook een protestant niet misstaat. Niettemin is het hoog tijd dat mijn flat zich een reformatorisch cachet erbij verwerft. Zou het niet aardig zijn, bedenk ik me - ik wandel inmiddels al door het Haagse Bos, op weg naar het centrum - wanneer ik mij een portret van Maarten Luther - Calvijn komt er bij mij niet

in - zou aanschaffen, waarbij ik tevens voor een schijntje mijn kooplust zou kunnen bevredigen? Het mooiste ware natuurlijk een reproduktie van het schilderij van Lucas Cranach de Oude met dat prachtige turquoise fond.

Wanneer ik, na het Haagse Bos te hebben verlaten en met voor een hypochonder merkwaardige doodsverachting buiten het zebrapad om de Utrechtse Baan te hebben overgestoken, diagonaal over het Malieveld loop, treft me dat ik eigenlijk, in aanmerking genomen dat mijn gemoed geprangd wordt door angstig verbeiden, een nogal zorgeloze bui heb. Mijn paraplu, die aanvankelijk lusteloos aan mijn linker elleboog heeft gebungeld, beschrijft nu ferme segmenten van over de honderdtachtig graden en ik houd het hoofd fier opgeheven. Ik besluit dat dit toegeschreven moet worden aan het vooruitzicht van de aankoop die ik ga doen: een kinderhand is gauw gevuld en wanneer gij niet wordt als de kinderen, nietwaar, zoals de Heer zegt...

Ik loop nu over de Herengracht: als oud-Amsterdammer moet ik altijd nog wennen aan de armetierige aanblik van deze met zo'n weidse naam beklede straat. Op de Korte Poten besluit ik een espresso met Sachertorte te nuttigen op het terrasje van de Wiener Konditorei. Hierna steek ik een verse pijp op en begeef ik mij schuin naar de overzijde, alwaar een antiquariaat moet zijn dat ook prenten verkoopt. Het antiquariaat blijkt echter vervangen te zijn door een kledingzaak, waarschijnlijk - zonder dat ik 't heb gemerkt - al jaren geleden. Dan denk ik ineens: ‘Wat ben ik een ezel. Ik moet naar de Slegte, daar een ramsj-boek over Luther kopen en een ongetwijfeld erin aangetroffen portret losscheuren - o, ik weet dat sommige mensen dat barbaars vinden.

Ik steek nu het Plein over, loop over de Lange Poten en beland via het Spui in de Spuistraat. Hier begint voor mij vrijwel *terra incognita*. Na zeven jaar in Den Haag te hebben gewoond weet ik nog steeds niet of een winkel in de Spuistraat, de Venestraat of de Vlamingstraat is gevestigd. Wel ken ik de regels uit Bordewijks *Drie Regenbogen* uit mijn hoofd: ‘In het kruis der vier grote winkelstraten van het hart der oude stad telde om haar deftige winkels alleen de Venestraat. De Spuistraat werd lager geklasseerd, de Vlamingstraat was kleinburgerlijk, de Wagenstraat voor het volk’.

Zonder veel moeite vind ik niettemin in de Spuistraat De Slegte. Ik trek een boek over Luther van de planken met theologie, blader erin en aanschouw tot mijn grote vreugde het begeerde portret door Lucas Cranach de Oude. Na te hebben afgerekend verlaat ik de winkel.

En nog is mijn behoefte aan *Lutherana* niet bevredigd. Toen ik zei dat ik, midden 1988 protestant geworden, geen beeldenstorm in mijn huis hield, sprak ik niet helemaal de waarheid. Eén kruis met corpus heb ik verwijderd en wel dat boven mijn bed.

Mijn bed is een verhaal apart. De rechthoekige, ruim twee meter brede houten bak waaruit het bestaat, bevindt zich bij één van de ramen in mijn L-vormige huiskamer maar wordt grotendeels aan het oog onttrokken door een scherm met een afbeelding van Permekes schilderij *De woonwagen*. Aan het hoofdeinde van het bed staat een schot van negentiende-eeuws Mechels houtsnijwerk. Dit beddehoofdeind is eigenlijk een voeteneind: het werkelijke hoofdeinde is, naar mij werd verzekerd door de Amsterdamse antiquair bij wie ik mijn gedeelte betrok, in het bezit van de toneelspeler Eric Schneider, zodat ik altijd loop te verkondigen dat ik het bed deel met Eric Schneider. Aan het voeteneinde van mijn bed bevindt zich een gigantische houtomrande spiegel die aan de bovenkant wordt afgesloten door een geel gipsen tableau met schattige Renaissance-putti. Boven dat tableau nu had een crusifix gehangen waarvan het gele hout prachtig kleurde bij de gipsen putto'tjes. Ik had dit echter verwijderd omdat het ‘aanstoot of ergernis’ gaf aan sommige bij

mij logerende vrouwen. Maar sindsdien is boven die spiegel voor mijn gevoel altijd een leegte gebleven en de gedachte komt nu bij me op hier de tekst van Luther *pecca fortiter*, zondig krachtig, aan te brengen. Want de spiegel dient uiteraard een doel, zoals de *dirty-minded* lezer wel begrepen zal hebben. Hij verdubbelt de liefdesdaad. Waar het mij evenwel vooral om gaat, is een goed uitzicht te hebben op de rode schoenen met naaldhakken en enkelbandjes waarin de met zwarte kousen met naad omklede voeten van de op mijn bed vertoevende dames zijn gestoken. Geen enkele vrouw komt aldus getooid tot mij maar wanneer zij zich op mijn nederig verzoek van hun eigen schoeisel en beenbekleding hebben ontdaan, reik ik hun deze attributen aan, die zich in alle voorkomende maten in mijn klerenkast bevinden, achter de keurige stapels met Cox-

Moore truien en Beale and Inman overhemden.

Door de Spuistraat terug richting Spui lopend *il n'y a qu'un pas* naar Vroom en Dreesmann, waar zich, weet ik, op de begane grond de afdeling papeterie bevindt. Alweer tot mijn grote vreugde tref ik er een set zelfklevende, goudgekleurde sierletters aan, waaruit de betreffende Luther-tekst - alle letters van het alfabet zijn getweeën aanwezig - kan worden samengesteld. Als ondergrond kies ik een aquarelblokje, waarvan de afzonderlijke vellen, indien men er niet heftig aan rukt, samengekleefd blijven. Het geheel kost mij exact hetzelfde als het boek over Luther, f 15.50, zodat ik inderdaad voor een schijntje mijn kooplust heb kunnen bevredigen.

Ik besluit Vroom en Dreesmann aan de voorkant te verlaten en betreed zodoende de Grote Marktstraat, pal tegenover Piet Kramers Bijenkorf, voor mij na de kapel van King's College in Cambridge het mooiste gebouw van Europa - mijn voorkeur zal wel even idiosyncratisch zijn als die van de man uit de eerste regel van Nescio's verhaal *De uitvreter*, die de Sarphatistraat de mooiste plek van Europa vond. Ik sla links af, richting Kalvermarkt. Voor de tweede maal die dag frappeert me hoe onbezorgd ik flaneer. En ineens gaat mij, rijkelijk laat voor iemand die dagelijks is overgegeven aan speculatie over zichzelf, een licht op. Het is natuurlijk het slot van mijn droom, waarin ik mij door de genade Gods en mijn geloof gerechtvaardigd voel, dat mij zo zorgeloos maakt. Ik heb aan die droom gedurende mijn voorafgaande wandeling wel gedacht maar dan steeds geamuseerd: ik realiseerde me hoe de manier waarop ik in die droom de lucht in schiet, deed denken aan de hemelvaart van de H. Johannes op Giotto's fresco in de Peruzzi-kapel in de Florentijnse Santa Croce. Mijn geamuseerdheid had wel iets gehad van de verontwaardiging die Mr. Emerson uit E.M. Forsters roman *A room with a View* bij de aanschouwing van dit fresco ondergaat: ‘En wat de fresco's betreft, ik zie er geen waarheid in. Kijk eens naar die dikke man in het blauw! Hij moet evenveel wegen als ik en hij schiet de hemel in als een luchtballon’. (Deze aardige episode is, meen ik, niet opgenomen in de overigens prachtige verfilming van Forsters roman).

Maar nu realiseer ik mij iets geheel anders over mijn ‘hemelvaart’ en de daarmee gepaard gaande gevoelens. Was dat niet exact Luthers *Turmerlebnis* geweest, waarbij deze ineens als door de bliksem getroffen werd door Paulus' woorden ‘De rechtvaardige zal door het geloof leven’, zodat voor de toekomstige hervormer in één klap alle roomse werkheiligheid overbodig werd? Luther had deze ervaring gehad in de toren van zijn augustijnerklooster in Wittenberg. ‘Alwaar zich zijn studeerkamer bevond’, schrijven alle brave protestantse theologen. Maar Norman O. Brown laat in zijn boek *Life against Death* overtuigend zien dat Luther op de plee in de kloostertoren zat toen hij deze epochemachende belevenis had. Luther zijn *Turmerlebnis* boven zijn stront, ik het mijne boven mijn zich reeds samenpersende geil.

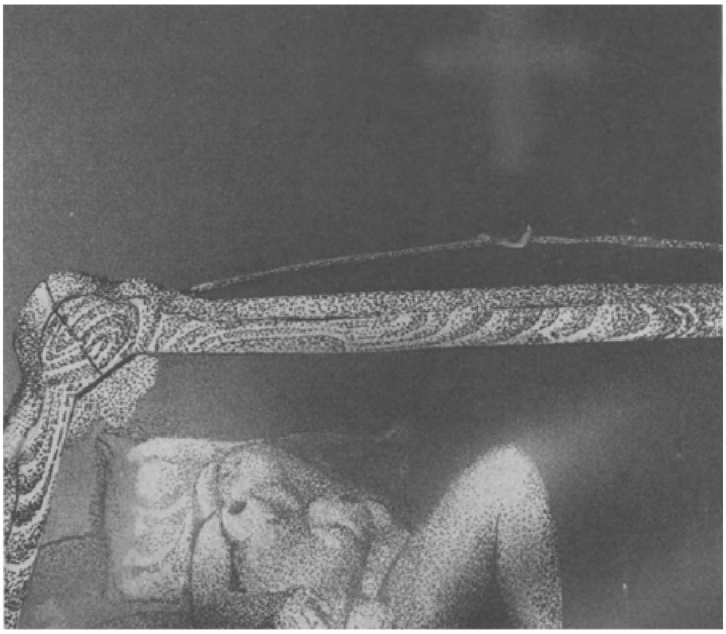
Maar nu is ook duidelijk, beter gezegd: psychoanalytisch duidbaar, waarom ik een halve middag een portret en tekst van Luther heb lopen zoeken. En ik begrijp ineens weer waarom W.H. Auden, die freudianisme en orthodox christendom in zich verenigde, een van mijn lievelingsdichters is.

Nu helemaal opgewekt, ja schier manisch, door de dubbele ontdekking over mezelf die ik heb gedaan, wandel ik door de Grote Marktstraat, met aan de overzijde C & A, dat in Greshofs gedicht *Weemoed* - voor mijn waarschijnlijk overtrokken gevoel ineens met een jungiaanse synchroniciteit - rijmt op ‘Gods genâ’. Kwiek met mijn regenscherm manoeuvrerend steek ik het Spui over en beland zodoende bij de hoek van Kalvermarkt en Spui waar Mozart in de winter van 1765 op 1766 heeft gelogeerd en waar ik altijd Pawlowiaans geconditioneerd Leporello's aria *Madamina, il catalogo è questo* uit de eerste akte van Don Giovanni begin te neuriën, waarin

Don Giovanni's bediende de vele veroveringen van zijn meester - 'en Espagna mille e tre' - opsomt. Overigens is er bij mij sinds mijn bekering tot het christendom in 1966 van echte identificatie met de grote verleider geen sprake meer - volgens Søren Kierkegaard vormen Don Juan, Faust en de Wandelende Jood de drie grote levensontwerpen *buiten* het christendom en bij *mijn* 'veroveringen', woord dat ik voor mezelf ook niet meer bezig, kerf ik dus al lang geen strepen meer op mijn fallische kolf.

Ik vervolg mijn weg over de Kalvermarkt en waan mij welhaast de ridder des geloofs uit Kierkegaards *Vrees en beven* - ja, die Deen zit mij hoog. Maar dan schiet ineens pijnlijk door me heen: moet een ridder niet zorgen voor

weduwen en wezen? Ja, heeft iedere christen niet de evangelische plichten vervat in de door Mattheüs geboekstaafde Christus-woorden: ‘Ik was naakt en gij hebt Mij gekleed - en Jezus bedoelt dan heel kennelijk niet naakte vrouwen kleden in zwarte kousen met naad en rode schoenen met naaldhakken - Ik was ziek en gij hebt Mij bezocht’.



illustratie: Leo Eland

‘Ik was ziek en gij hebt Mij bezocht.’ Maar is het dan niet mijn christenplicht Eleonore S. te bezoeken, die, zoals Jozefien van der M. mij heeft verteld, na een door uitzinnig drinken opgelopen epileptische aanval in het Westeinde- ziekenhuis ligt, nog geen achthonderd meter hiervandaan? Maar o Jezus, durf ik dat wel, iemand opzoeken die met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid getroffen is door wat ik na de eeuwige verdoemenis het meeste vrees: onherstelbare hersenbeschadiging? (Ja, die angst zit afgrondelijk diep bij mij en ik weet dat ik anders zou reageren dan Ernst von Salomon: deze schrijft in zijn boek *Der Fragenbogen* hoe hij na de Tweede Wereldoorlog in een interneringskamp - hij had een ultrarechts verleden en was medeplichtig geweest aan de moord op Rathenau - door Amerikaanse soldaten in elkaar wordt getremd en tot zijn verbazing vaststelt dat hij, de intellectueel, met zijn handen en armen niet zijn hoofd doch zijn kruis beschermt).

Maar angst of geen angst, ik moet naar Eleonore, anders is mijn christen-zijn een farce - wat het voor veel mensen uit mijn omgeving toch al is. Ik keer nu honderdtachtig graden op mijn schreden terug en loop over Kalvermarkt en Grote Markstraat naar de Prinsengracht, terzijde waarvan het architectonisch zo verfoeilijke Westeinde-ziekenhuis ligt. Ik kijk op mijn horloge, het is half vijf, zeker geen bezoektijd. Maar ik heb mijn driedelig grijs

aan en besluit - picareske trekken zijn me altijd bijgebleven - me bij de balie aan te kondigen als ds. Rijkens: dominees hebben ook buiten de bezoekuren toegang tot hun gemeentenaren.

Het lukt en weldra bevind ik me oog in oog met Eleonore, die in de recreatiezaal een sigaretje zit te roken. Ze doet me haar treurig relaas: negen insulten heeft ze gehad en vijf EEG's en een scan hebben uitgewezen dat haar hersenen zijn beschadigd en wanneer hersenen zijn beschadigd, is dat onherstelbaar. Niettemin brengt ze het nog op te lachen wanneer ik haar vertel als predikant tot haar te zijn doorgedrongen. Ik stamel: ‘Eleonore, je moet maar zo gauw mogelijk weer gaan schilderen, denk aan je grote voorbeeld, Turner.’ Ze beaamt dat ze weer aan het werk wil en maakt de indruk dat ze het meent ook.

Tot in het diepst van mijn ziel geschokt neem ik afscheid van haar - maar heb ik nu met Eleonore te doen of met mijzelf-in-Eleonore? Het is inmiddels half zes en om zes uur heb ik die afspraak op De Witte. Dáárvoor voel ik echter nog maar heel weinig en ik besluit de afspraak af te zeggen. Maar in de ontdane staat waarin ik nu verkeer, vermag ik nergens een telefooncel te ontwaren. Op het Plein gearriveerd besluit ik enig risico te nemen, bovendien iets te doen waarvan ik niet weet of het kan, en ik betreed de Witte. Binnengekomen begeef ik mij naar de telefooncel en draai het nummer van de Witte. En zowaar neemt barman Theo op en ik vraag hem of hij tegen meneer Kaars Sijpestein wil zeggen dat onze afspraak niet kan doorgaan omdat ik in Gouda ben opgehouden. Schielijk verlaat ik nu het gebouw van de sociëteit.

Ik loop nu - aanzienlijk minder opgewekt dan eerder in de middag: de paraplu bungelt weer aan mijn elleboog en ik ga enigszins gebogen door de straten - naar de Haagsche Kunstkring op de Denneweg. Daar tref ik aan een tafeltje achter een glas witte wijn Jozefien van der M. aan met een mij onbekende, jenever drinkende man van middelbare leeftijd die aan mij wordt voorgesteld als Kees en in de loop van het gesprek - ik neem aan hun tafeltje plaats - beeldhouwer blijkt te zijn. Ik kan het niet opbrengen van mijn bezoek aan Eleonore S. te vertellen. Een meisje komt de bestelling opnemen en werktuigli jk zeg ik ‘een bier’. Maar dan zie ik het gezicht van Eleonore voor me en ik verander de bestelling in een Spa rood.

Jozefien is nogal opgetogen want ze heeft die middag het manuscript van een kinderboek naar haar uitgeefster gepost. ‘Zul je voor me duimen, Leo,’ vraagt ze, ‘dat het wordt aangenomen?’ Ik antwoord: ‘Mag het ook bidden zijn?’. ‘Ja, dat is best,’ zegt Jozefien, die verder aan mijn opmerking geen aandacht schenkt.

De middelbare beeldhouwer gaat ons nu verlaten en na nog vijf minuten kondigt ook Jozefien haar vertrek aan. ‘Je weet, Leo, dat ik arm ben,’ zegt ze, ‘maar vandaag zal ik alle drankjes betalen omdat mijn boek af is.’ En ze begeeft zich naar de bar. Binnen een minuut is ze weer terug. ‘Zeg, weet je dat Kees de rekening al helemaal heeft betaald? Vind je dat niet geweldig?’ roept ze stralend uit. ‘Ach,’ zeg ik, ‘ik ben eraan gewend dat Iemand anders de rekening voor mij heeft betaald.’ Jozefien kijkt me nu aan alsof ik gek ben. En dat moet ik in haar ogen ook wel zijn, ook of liever juist wanneer ze zou begrijpen waarop ik doel. Immers, die in mijn flat - ik neef het toe - overaanwezige man aan het hout is ‘voor heidenen een dwaasheid’, zoals voor alle eeuwigheid staat geschreven.

Ron Elshout
Hinderlijke God
Aantekeningen over Buitenlandse dienst van Frans Kellendonk

De duizend, die zichzelf nooit wezen konden, Bezitten saâm één waarheid, die hen bindt: Hún is 't geloof dat spreekt uit duizend monden;
Maar wie, wat menselijk waar is, zelf ontgint, Voelt zich aan zich door zich alleen verbonden, En weet, dat hij voor zich slechts waarheid vindt.

(uit: Het lied des storms, Jacques Perk)

Het beloofde land is verboden.
(uit: Het orgeltje van yesterday, Rutger Kopland)

'Helder en diepzinnig'

Bij het verschijnen van de pocketeditie van Frans Kellendonks verhalenbundel *Namen en gezichten* noemde Janet Luis in NRC-Handelsblad (29.9.89) het daarin voorkomende verhaal 'Buitenlandse dienst' 'even helder als raadselachtig'. Eerder (1984) herschreef Carel Peeters zijn bespreking van Kellendonks bundel (VN, 19.11.1983) voor *Houdbare illusies* (1984) onder de titel 'Wat buiten het blikveld ligt'. Volgens Peeters is dat in dit verhaal: schuldgevoel. Ook hij geeft het verhaal een paradoxaal predikaat: 'even eenvoudig als diepzinnig'. Op zoek naar deze heldere diepzinnigheid.

Gezichtspunten

Een kleine bloemlezing uit fragmenten van besprekingen van *Namen en gezichten*, waarin 'Buitenlandse dienst' ter sprake kwam, laat zien hoe men tegen het verhaal aankeek.

August Hans den Boef beperkte zich in zijn bespreking ('Kellendonk tussen anekdote en méér', de Volkskrant, 7 oktober 1983) tot een oppervlakkige samenvatting van het verhaal: 'De verteller is een nietsnut en zijn antagonist Gamal een van kraakpand naar kraakpand zwervende schoonmaker. Aan het slot van het verhaal is de verteller geen millimeter dichter bij de intrigerende Gamal gekomen.'

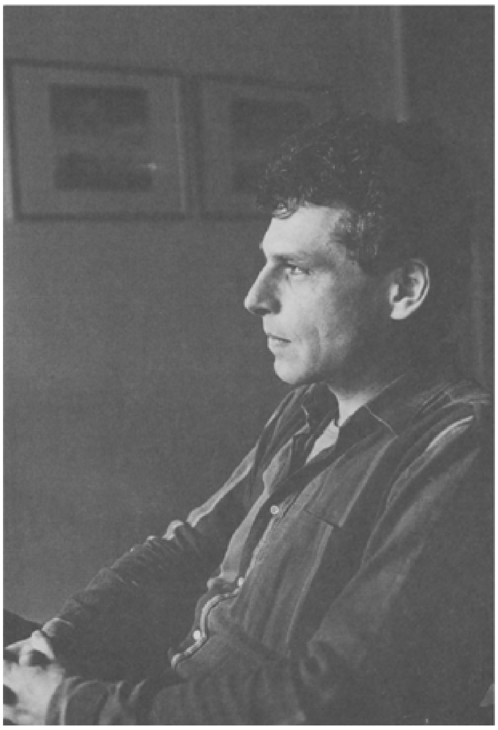
De Haagse Post (22.10.1983, 'De raadseltjes van Kellendonk') besteedde bij monde van Jaap Goedegebuure vrij veel aandacht aan 'Buitenlandse dienst'. Het accent van diens bespreking ligt vooral op de actualiteitswaarde van het verhaal. Met behulp van veel citaten laat Goedegebuure zien dat Kellendonk 'zijn literaire werk heeft benut om de vinger aan de pols van de tijd te leggen'. De citaten slaan dan ook vooral op de maatschappelijke en politieke betekenis van het verhaal: Gamal en de ik zijn randfiguren.

Wim Hazeu (HN, 5.11.1983) vond de hoofdpersoon in de verhalenbundel 'dwalenden en geboren verliezers, die even spartelen en dan terug in de inktpot gaan'. Hij achtte de beeldspraak van Kellendonk armetierig. Dat dit een zeer ongelukkige opmerking is, zal later nog blijken, - de beelden zoals de schrijver die gebruikt zijn in het verhaal juist betekenisvol. Armetierig is wel Hazeus samenvatting, die op een citaat na, neerkomt op: 'Een voormalig leraar oefent zich thuis in het

laboratorium van de eenzaamheid (...) De Egyptenaar Gamal, die wekelijks zijn huis schoonmaakt, zodat de ex-leraar zich nog werkgever kan voelen, kan zijn bestaan niet opvrolijken. (Sic!) De pogingen om met Gamal contact te krijgen mislukken.'

Onder de kop 'Tweemaal vals is waar' (NRCHandelsblad, 11.11.1983) was Reinjan Mulder een stuk positiever in zijn oordeel, dat hij voornamelijk baseerde op het laatste verhaal van de bundel. Zijn samenvatting van 'Buitenlandse dienst' is derhalve kort en blijft aan de oppervlakte: 'In dit verhaal beschrijft Kellendonk de "kleine economie" van een werkloze en een illegale buitenlander die aan elkaar hun status ontlenen. De één doordat hij er personeel, de buitenlander, op na houdt, de ander doordat hij zich een grote vrijheid heeft toegemeten bij het uitvoeren van zijn taken.'

In twee publicaties wordt gewezen op de bijbelse allusies die het verhaal bevat. Peeters wijst er op dat 'het verhaal bijbelse vormen aanneemt en alle trekken van een gelijkenis krijgt'. Naast een samenvatting van het verhaal bevat zijn bespreking opmerkingen over overeenkomsten met het essay *Beeld en gelij-*



Frans Kellendonk, foto: Chris van Houts

kenis dat Kellendonk publiceerde in *Over God* (Amsterdam, 1983) en hij schrijft: ‘Onder de oppervlakte van dit “actuele” thema herschrijft hij het verhaal van God en Job’.

Ook Frans C. de Rover wijst in *Clio kan niet zonder mythen* (verschenen in het informatiedeeltje bij de uitgave van *Bouwval* in de reeks Literair Moment, 1984) op het optreden van een wat ‘vermenselijkte’ God. Zijn conclusie luidt: ‘Maar wat een ontknoping had moeten bewerkstelligen (dit relaas) leidt door de uiteindelijke ongenaakbaarheid van Gamal tot een pijnlijk zelfonderzoek met onzekere afloop’ (blz. 15).

Twee gelijke magnetische polen

De relatie tussen de werkloze leraar (de ik-figuur en verteller) en zijn uit Egypte afkomstige schoonmaker is veel gecompliceerder dan men van zo'n samenwerkingsvorm wellicht zou verwachten. In hun ‘kleine economie’ is de ik de werkgever en Gamal de loonslaaf; in hun ‘*menselijke* economie’ is Gamal echter de verteller volledig de baas; Gamal bepaalt de aanvangstijd (steeds tien minuten te vroeg!) van de werkzaamheden, eist min of meer dat de ex-leraar weggaat als hij komt en bedingt dat deze pas om twintig over twaalf weer in zijn huis mag. Als de engel met het brandend zwaard jaagt Gamal de ik - tijdelijk - uit zijn paradijsje.

Bij thuiskomst treft de ex-leraar zijn huis in ontredderde staat aan: alles staat, hangt of ligt verkeerd. Men zou denken: een dergelijke ‘hulp’ ontsla je. Dat doet de ik echter niet, hoewel hij telefonisch met een vriendin de (on-)mogelijkheid van ontslag wel bespreekt en hoezeer hij er ook - oppervlakkig gelezen - beter van zou worden: hij wint tijd, geld (dat hij ternauwernood kan missen, om Gamal te betalen eet hij de helft van de week dunne soep met droog brood) en bespaart zich pijn aan zijn ziel. Toch is er ‘iets’ dat hem er van weerhoudt Gamal te ontslaan. Hij kan het niet. Waarom?

Dat in de kritiek zo weinig gewezen werd op de bijbelse dimensies is eigenlijk verwonderlijk, het verhaal zit vol met verwijzingen naar de bijbel. Het getal *drie* komt veelvuldig voor; Gamal komt uit *Egypte*; het woordgebruik alludeert: ‘alsof ik een duivel ben’; ‘wat ik hem ook bid’ (i.p.v. bijvoorbeeld smeek); ‘alsof een engel met vlammend zwaard me op de hielen zit’; ‘wast zijn handen en voeten’; ‘een vloek uitspreekt boven mijn drempel’; ‘drie dagen nodig heeft om zich weer op te richten (.....)vrijdags’; ‘tabernakel, mijn heilige der heiligen’; ‘zoon van de woestijn’; ‘woekeraars’, ‘duif’ (....) ‘tekens (.....) naast haar deur’; ‘om over het water naar hem toe te rennen’. Speciale aandacht verdienen in dit verband de volgende verwijzingen, omdat ze niet ontleend zijn aan ‘willekeurige’ bijbelplaatsen, maar aan het boek Job:

‘*Mijn dagen zijn sneller dan een weversspoel, en lopen af, bij gebrek aan draad.*’ (job 7:6, curs. Kellendonk); ‘Ik ben de krokodil’, een verwijzing naar Job 40 en 41 met daarin het ‘bijnacitaat’: ‘Door mijn niezen danst het licht’ (Job 41:9 geeft: Elkeen zijner niezingen doet een licht schijnen).

Peeters' stelling dat het verhaal bijbelse vormen aanneemt is dus gemakkelijk te beamen; waarin Kellendonks *her*schrijven van het verhaal van God en Job bestaat moeten we dan nog bezien. Dat geldt ook voor ‘wat buiten het blikveld ligt’: Is dat schuldgevoel? Zijn opmerking dat het verhaal de trekken van een gelijkenis krijgt,

wordt nog versterkt door het feit dat Gamal de brieven die hij schrijft ondertekent met 'God', terwijl hij de ik aanspreekt met 'manier Job'.

De eerder geschetste, vreemde verhouding is hiermee, althans op geestelijk niveau, in een heel ander licht gesteld. De machtsverhouding tussen de twee protagonisten is, omgekeerd evenredig met hun economische relatie, aldus: de leraar 'is' Job, Gamal 'is' God. Hiermee is tevens een groot deel van Gamals onbereikbaarheid verhelderd, - het adres waar de ik Gamal hoopt te vinden correspondeert met 'een zandkuil, afgerasterd met gaas'; aan het slot van het verhaal probeert de ik Gamal bij zijn arm te pakken: 'het lukt me niet, ik moet hem laten gaan.'

Ondanks overeenkomsten kan men niet zeggen dat Kellendonk het boek Job 'overdoet', daarvoor loopt zijn verhaal te weinig parallel met het bijbelboek. Job leeft in gezegende staat. Wanneer satan voor God verschijnt en beweert dat Job godvrezend is vanwege diens geluk, geeft God satan toestemming Job te beproeven. Wanneer Job op de ashoop zit, een potscherf om zich te krabben, volhardt hij in zijn deugdzaamheid. Na een dispuut tussen Job en zijn vrienden, die zeggen: 'Ieder lijden

is vergelding', wordt Jobs vroegere geluk verdubbeld en is de cirkel rond.

De gelijkschakeling tussen God en satan in de persoon van Gamal nog daargelaten, is het duidelijk dat Kellendonks verhaal vooral aan het slot afwijkt van het bijbelboek: de leraar wordt juist niet in zijn 'vroegere geluk' hersteld. Frans de Rover noemt de afloop zelfs onzeker.

Er is nog een verschil, dat Kellendonk in een parabelachtige sleutelalinea scherp stelt:

> Ik ben de krokodil. Ik rust in de modder, tussen de waterwilgen, beschut door de schaduw van de lotus. Door mijn niezen danst het licht, maar ik ben teder, liefdevol houd ik mijn kaken open voor het krokodilwachtertje, dat over mijn tanden wandelt en daar met zijn lange snavel de etensresten en de bloedzuigers wegpikt. Jij bent dat vogeltje, Gamal!

De krokodil en het krokodilwachtertje (de ex-leraar en Gamal) vormen (in tegenstelling tot Job en God) een symbiose, een samenlevingsvorm tot *wederzijds* voordeel! Dat geeft antwoord op de vraag waarom 'ik' Gamal niet wil ontslaan, maar roept tegelijkertijd een andere vraag op: Wat is dan voor de werkloze ex-leraar het voordeel van zijn relatie met Gamal?

Die winst zullen we moeten zoeken juist in de gevolgen die Gamal veroorzaakt en die we bij oppervlakkige lezing geneigd zijn als negatief te bestempelen. Gamal jaagt de ik iedere dinsdagochtend zijn huis uit. Dat is winst, want gebeurt dat níet, dan 'maak ik, zoals de bleke idioot in het gesticht, de douanière die haar leven slijt in haar rechte stoel, maak ik een goede kans de honderd te halen.' Maar vooral: '*al mijn liefde gaat op* (curs. RE) aan spulletjes, aan mijn boeken, mijn prenten, een oude asbak en een doos vol wijnkurken niet uitgezonderd, stomme spulletjes *die mijn genegenheid niet op de proef stellen* (idem) en in die gestolde emotie gevangen zitten, als in amber.' Dat doet Gamal tenminste wel: op de proef stellen. Daardoor voorkomt Gamals optreden dat de ik 'verdwijnt', bijvoorbeeld in wat Kellendonk de ik in het verhaal cynisch 'de meest algemene menselijke conditie' laat noemen: werkloosheid. Gamal voorkomt dat de ex-leraar uiteindelijk alleen nog voor zichzelf zal bestaan, al zijn liefde opmakend aan spulletjes.

Samen vormen zij een kleine menselijke economie die in scherpe tegenstelling staat tot die andere economie die in het verhaal vorm krijgt door de beschrijving van het echtpaar dat boven de ik woont: 'Het zijn brave mensen. Het geld dat ze van staatswege toegestopt krijgen zetten ze braaf om in stront. Twee spijsverteringskanalen zijn ze....' Ergo: ze 'bestaan' niet meer.

Niet voor niets gaat aan de beschrijving van dit echtpaar een passage vooraf waarin het woord *meerderheid* tot vijf maal toe vlak achter elkaar valt. Gamals hinderlijke aanwezigheid zorgt ervoor dat de ik niet verdwijnt in een anonieme 'meerderheid'. In die zin is het veelbetekenend dat Gamal juist opduikt als hun beider relatie dreigt te verzanden in rituele handelingen ('Daarom is het zo pijnlijk dat onze omgang in vaste regels verslonst.') en de ik het gevoel heeft dat hij uit louter licht bestaat. 'Het is of ik na een lang ziekbed voor het eerst weer buiten ben en ik denk aan mijn dood, zoals een jongen soms aan zijn dood denkt - met een verlangen dat alleen zo hevig is omdat het nog heel lang onvervuld zal blijven.'

Onmiddellijk na de confrontatie met Gamal, die totaal niet op de ik reageert en als een schim, ongrijpbaar, blijft, blijkt dat 'stervensbereide gevoel van daarnet geheel voorbarig.' Precies op, of beter: vóór dat verdwijnpunt houdt Gamal hem 'levend', door Gamal behoudt de ik zijn individualiteit. Gamal schept de ik, de ik schept Gamal.

Over God

‘Ik heb zelfs een godsbeeld.’

‘“Kunnen we God dan wel met ons verstand bevatten, pater?”
“Neen, maar in Hem kunnen we geloven.”’

‘God is voor mij bovenal de Schepper, de Kunstenaar.’

‘Tussen God en Zijn schepping bestaat wederkerigheid: Hij schept haar, maar tegelijkertijd schept zij Hem.’

‘God is bezig door mij Zichzelf te scheppen. Daarom ben ik zowel vrij als onvrij en daarom mag ik, die immers gemaakt ben naar Zijn beeld en gelijkenis, Hem gerust een beetje vermenselijken.’

'En eh...*geloof* ik ook in die God van mij? Van de wenselijkheid, zeg maar gerust de noodzaak, van zo'n geloof ben ik geheel doordrongen, maar wat geloven is en hoe het moet heb ik nooit kunnen ontdekken.'

(uit: *Beeldspraak en gelijkenis*)

Gamal en 'de man uit de straat'

'Een man kwam de hoek om.'

'Zo ook hier. Toen de man kwam
en met zijn gestrekte pas
voortliep, begon men het gas
in de buizen onder het huis
te horen, en het gesuis
van water onder de straat,
en, in de elektrische draad
naar radio en telefoon,
een vonkende zoemertoon
als waren er bijen in de buurt.'

'Was het vriend of vijand?'

'Zoals ook de man die men zag
het minste niet droeg dat een man
van een man onderscheiden kan.'

'Want wat dood is is dood,
maar wat vermoord is leeft voort,
leeft voortaan minder gestoord
dan wat onbestorven leeft.
De daad die men naliet heeft
meer kwaad dan de daad gedaan.'

'O, die olie verspeeld
was geenszins verspild geweest!
Eén ogenblik had de geest
in vergezichten gedwaald
en was, door het oog van een naald,
als de kemel, binnengegaan.
In welk land kwam hij aan?
Op aarde. -In eigen land.-'

(uit: *Het uur U*, Martinus Nijhoff)

Gamal, 'ik' en Prometheus

Geschiedenis is een trefwoord in een passage van 'Buitenlandse dienst': 'Niets van wat me overkomt heeft een geschiedenis'; 'mensen als ik, die op de asbelt van de geschiedenis liggen....'; 'Ik schrijf ze hier over (.....) om die voorvallen een vervolg, een geschiedenis te geven.' *De geschiedenis* is de titel van het derde deel uit Kellendonks *Mystiek lichaam* (een knuppel in het hoederhok van de Nederlandse

literatuurgeschiedenis, waarin Kellendonk op zoek is naar de plaats van het joodse volk en homosexuelen in de geschiedenis), - aan dit deel laat Kellendonk een motto voorafgaan dat hij ontleende aan Carry van Bruggens ongelooflijke boek *Prometheus*, - Gamal zou het de ik hebben kunnen influisteren als antwoord op zijn laatste vraag:

Distinctiedrift is levensdrift,
  Eenheidsdrift is doodsdrift.

Het onzekere is de winst

Gamal en de ik houden elkaar levend, Kellendonk houdt zijn verhaal levend. Hij kondigt, herstel: de *ik* kondigt het al in een vroeg stadium aan: 'Verwacht van dit relaas geen ontknoping (.....) Het slot ligt aan de overzijde van de stilte achter de laatste zin.' En die laatste zin houdt de gang er in, want is geen ontknoping (die de dood van het verhaal zou zijn), maar een vraag - en dáár zit de winst.

P.B. Kempe
Angst op pantoffels
Over de poëzie van Rogi Wieg

In de eerste poëziebundel van Rogi Wieg, *Toverdraad van dagverdrijf*, komt al snel een gedicht voor dat de drie hoofdthema's in dit boek nauw samenbrengt:

Sonnet

Verarmd, de omgeving vertoont hardheid, woede.
Ik heb een goed voorkomen, met veel geweten
wil ik mijn leven beter maken, mijzelf behoeden
voor een echt verval. Want juist aan dit verval meten

wij elkaar. Maanden nemen meer de vormen aan van poëzie,
grillig ziektebeeld van uren waarin ik niets kan houden,
niets kan maken binnen mijn bereik. Zoals ik het zie
wordt dit nooit beter; wegen die zich in excuus vernauwen.

Tijd maakt zich kenbaar in wat mij bindt, in de ouders, de geliefden, de vrienden.
Wij zoeken elkaars zwakte; hart op hart geënt.

Het is geen excuus dat ik kind
ben geweest, het is een openingsregel
voor poëzie, een slotzin als je oud geworden bent.

De dichter is buiten zijn omgeving gesloten, die zich - in elk geval door zijn ogen gezien - vijandig tegenover hem opstelt. Deze afscheiding is een verarming: de dichter tracht dit proces tegen te gaan door de buitenwereld met ‘een goed voorkomen’ te vleien, en door zichzelf bestraffend of bemoedigend toe te spreken. Op een echt verval weet hij te zullen worden aangekeken, dus tracht hij zich enigszins te schikken. Echter, de ziekte breidt zich uit van ‘uren’ naar ‘maanden’.

Een schijnbaar neurotisch tijdverdrijf, om te vluchten in het innerlijk en de wereld op afstand te houden, komt voort uit het niets werkelijk kunnen doen of maken: de poëzie. Een versmalling van leven en gezichtsveld, een weg die zich vernauwt in excuus voor zijn niet-sociale karakter.

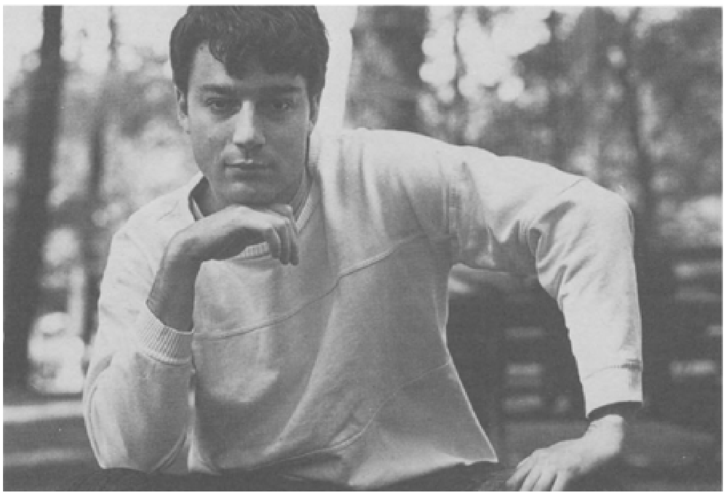
De tijd is een gemeenschappelijk verval, want iedereen wordt ouder. Hij brengt dus samen, maar stoot ook af, want relaties zijn evenzeer onderworpen aan het verval. Zodoende is de tijd begin en einde.

Ook poëzie is verbonden met tijd. Jeugdervaringen zijn ‘openingsregel’, begin van poëzie, maar geen ‘excuus’. Het zo genoemde ziektebeeld is afhankelijk van de jeugd, maar de poëzie is dat ook. De jeugd staat tevens aan het einde van het leven, zoals de slotregel aangeeft, want het verleden - en de vroegste herinneringen in het bijzonder - blijft in het denken het langst over.

Poëzie opent en sluit met kind-zijn. Dit slaat op sterk bepalende basiservaringen uit de kindertijd, maar ook op voortdurend putten uit eigen geschiedenis, en dat leidt tot een terugtrekken in zichzelf, vergroting van de afstand tot de buitenwereld. Iedere verlenging van de tijd van leven is dan een uitbreiding van de ziekte, want de dichter heeft steeds grotere afstanden in zijn herinnering te overbruggen, en ook groeit de hoeveelheid tijd waarin niets wordt ondernomen.

Taal, tijd en wereld zijn in deze bundel de steeds botsende en samenkomende polen. Wieg creëert in zijn metrisch en ritmisch curieuze wendingen nemende verzen,

die af en toe ontaarden in rammelende verzamelingen zinnen, een geheimzinnige, verstilde sfeer van algemene, onontkoombare angst. Als voorbeeld dit schitterende sonnet:



Rogi Wieg, foto: Gerrit Serné

Om iets te weten van de toekomst

Als jongeman is er veel tevredenheid
over wat ik ben. Mijn toverdraad
van dagverdrijf waarin ik nooit vermijd
om iets te zijn dat zinvol lijkt, laat

mij nog niet alleen. Ik luister meer
dan ik nog spreek, maar dat uit moeheid
voor de taal, die ik zo langzaamaan verleer.
Mijn woordgebruik is schraal, op tijd onvoorbereid.

En later leer ik anders spreken,
anders; mijn leven
wordt zo in de tijd vergeleken.

Er is dan sprake van een slechte bezigheid,
of van uiteindelijke dingen.
De taal is met verdenking uitgebreid.

Eens was de wereld tevreden over de dichter, maar reeds toen waren zijn zinvolle bezigheden slechts schijn, en was hij al bezig de wereld op afstand te houden. Hij kwam tot ‘schraal woordgebruik’ door het afstoten van de taal van vroeger. Dat niet meer woorden gebruiken dan noodzakelijk lijkt op het begin van poëzieschrijven te duiden, maar ‘op tijd onvoorbereid’ wijst eerder op de onbeholpenheid van de beginner, die dingen nog niet boven het ogenblik vermag uit te tillen. De later aangeleerde nieuwe taal wordt door de buitenwereld getoetst aan vroeger: ‘er is veel tevredenheid’ slaat via ‘wordt vergeleken’ om in ‘een slechte bezigheid’. Deze taal is wel op tijd voorbereid, want de dingen zijn ‘uiteindelijk’.

Zodra de schijn van zinvol bezig zijn niet meer kan worden opgehouden, wordt de dichter verdacht. Dat weerspiegelt zich in taal: het eerdere zwijgen hoorde nog tot de oude, gewaardeerde tijd en kon zich verschuilen, maar de nieuwe manier van spreken hoort tot de nieuwe, niet gewaardeerde tijd.

Deze scheuring tussen dichter en wereld is niets bijzonders:

De dichter in de hoge eetzaal, afgeruimde tafels
met de geur van aardappelsoep; altijd maar weer ben ik
de laatste kostganger, niemand ontmoet.
('De dichter Attila József')

De eenzaamheid is fundamenteel, de dichter wordt getolereerd zolang hij als 'kostganger' zijn gelag betaalt. Een werkelijke intimiteit met anderen is door middel van poëzie niet bereikbaar, omdat zij de gehele wereld buitensluit:

Ik schrijf
toch dat ik van je houd,
al is het dat ik met mijn taal je hand verdrijf.
('Liefdesgedicht')

Poëzie kan creatief zijn, zelfs wonderen verrichten, is een noodzakelijke, verdrijvende bezigheid, maar is vaak een nagenoeg nutteloos zwoegen:

Het is ook dat ik niets verken,
niets werkelijk, geen stadsgedeelten voor een woord
dat teder is. Alsof mijn moedertaal
zich afsluit voor mijn dagverdrijf. De soort
van lichtval deze kleine dag bepaal

ik niet. Maar verder is er brood
zoals altijd en woordenboeken,
alfabet van wonderen. Of van een groot
verbruik van lettertekens.
('Liefdesgedicht')

De 'moedertaal' uit de buitenwereld helpt niet bij de poëzie en hoeft dus niet onderzocht, 'verkend'. De woordenboeken en lettertekens, waaruit de nieuwe taal moet voortkomen, staan op één lijn met 'brood', en horen dus tot de elementaire levensvoorwaarden.

Het verleden de wortel van het bestaan, begin zowel als einde, overblijvende essentie: zo zou het moeten zijn. Zonder complicaties zou men het goede, stof waarvan men leren kan, moeten kunnen behouden. Maar het verleden bepaalt heden en toekomst te sterk, en dat schept de vraag in hoeverre men zelfstandig kan creëren:

Ik deed de tijd af of ik niet bedacht
dat wat voorbij is nooit meer wijkt
en bij me blijft tot kindszijn toe.
('Als een sonnet van verveling')

Het schijnt dat ik de tijd verteken
maar vandaag maakt zoveel uit. Toch valt boomblad
ergens anders neer dan ik bereken
en vormt mij, in alle engten van de stad.
('Verwildering')

Het verleden vasthouden betekent ook steeds meer beseffen dat het om verleden tijd gaat, een verwijderd raken van het oorspronkelijk geluk. Teveel denken aan het verlorene verstoort de harmonie met het heden:

Mijn handelingen

brengen verder weg wat dichterbij mij lag.
('Wonderen')

zoals de lichte Arabesque die ik ontwijk
als ik mij tot herinnering beperk.

Zie, mijn vader prijst mijn spel,
geeft richtlijnen, streelt nu mijn moeders hand.
Tijd valt uit elkaar in onverdragelijk getel.
('In de ochtend')

Het heden is een poging iets nieuws te scheppen, zich te bevrijden, dingen te verbeteren; maar vaak is het een tijd van onaangename onwerkelijkheid. De toekomst zou talloze open mogelijkheden moeten omvatten, maar brengt meest armoede, of angst voor dezelfde fouten:

Ik weet dat ik lastig ben,
maar ik ben ook hoopvol, het armoedige
gefluister van de toekomst hoor ik slecht.
('Onze reis')

Omzien (II)

Uitzien over het begin van de eeuwigheid,
over de tijd die voor mij ligt, een leven
dat volgemaakt moet worden met gedachten.
Ik wordt milder en volmaakter, ik schrijf
al lang geen poëzie meer. Nu weet ik dat
ik spaarde, toegankelijkheid en verharding,
om terug te kunnen keren naar gemiste handelingen.

Dubbelzinnigheid van de toekomst: terugkeren naar ‘gemiste handelingen’ is uitvoeren van nagelaten zaken, en verbeteren van het verleden. Dus is dichten niet langer nodig, want met de dichter is het goed gekomen. Maar terugkeren kan ook het noodlottigerwijze weer maken van dezelfde fouten zijn, en dan is ‘volmaakter’ ironisch: ‘mildheid’ doet de dichter het niet te winnen gevecht tegen de buitenwereld opgeven.

De wereld is alomtegenwoordig, gelijkvormig, kent grote ongerijmdheden, is dynamisch maar daardoor ook oppervlakkig. De dichter ordent zijn binnenwereld zorgvuldig op kleine schaal om zekerheid te verkrijgen:

> Tussen lagen
> van de zekerheid besta ik, mij kan niets gebeuren,
> alles is voorzien.
> (‘Zoveel anders’)

Bevrijding op huiskamerschaal is dan steeds bij de hand, en alleen in de beperkte ruimte, gedempt en afgezonderd, functioneert de dichter. Hij is waakzaam, laat zich niet overrompelen, en koestert korte momenten van liefde, inzicht en geluk, waarin de wereld geheel kan worden verdreven:

> De tijd bepaalt zich niet tot ongenoegen,
> het lichaam is hier niet met angst te vergelijken,
> waardoor ik ondervind dat men zich in kan voegen.
> (‘Seizoenen’)

Deze waakzaamheid kan ook in een intieme relatie worden beleefd, maar wanneer de ander te dicht nadert wordt die deel van de alledaagse wereld, een gewoonte. Bovendien is er angst door de ander de buitenwereld te worden binnengetrokken:

> Ik denk steeds vaker dat de som
> van alles zinvol is. Misschien om wat wij deden.
> (‘In alle dingen’)
> En zoemde
> er niet een mug met mijn bloed om je hoofd
> waar je naar sloeg. Je hand die naar andere tijden zwenkt.
> (‘Andere tijden’)
> want uit je huid
> vloog niets meer op, zo was mijn verveling: kalm
> verwachten hoe het middag werd. Hoe je niets besluit,
>
> ook niet dat je slapen wilt, of dichter bij
> mijn lichaam wilt. En zoals je zei de middag
> viel
> (‘In alle dingen’)

Het wachten op het moment is passief, en past zo goed in de verveling van alledag, waar niets mag gebeuren waardoor het kaartenhuis van de voorspelbare kleine wereld zou kunnen instorten. Deze apathie is voorbepaald:

> Vroeger wist ik al dat trage tijd
> in mijn leven komen zou, dadenloon omlijnd.
> (‘Als een sonnet van verveling’)

De kwetsbaarheid van de kleine wereld wordt benadrukt door de ongerijmde, grote natuur, die alles wat kunstmatig en zwak is blootlegt:

Maar sterren vallen neer, een veel te grote maan:
een tijd waaruit zich onwaarachtigheid opricht.
('Zoveel anders')

Men wordt nu eenmaal gevormd door de wereld, en kan maar op beperkte schaal manipuleren. De natuur maakt dat men meer omvatten en overzien gaat, maar maakt ook jaloers, omdat het eigenhandig groots maken, scheppen en vertekenen - voor de dichter: het schrijven van poëzie - zo moeizaam gaat:

En deze stad, met in haar soberheid
de kleine openingen naar wat is
en wat geweest is, maakt mij wijd. Ik benijd
mijn uitvergrote voorgeschiedenis.
('Verwildering')

Wie een debuutbundel tot één van de literaire hoogtepunten van 1986 laat uitgroeien, wie zoveel prachtige verzen en dito afzonderlijke regels neerzet op een totaal van dertig gedichten - doet die er verstandig aan om binnen een jaar met een nieuwe bundel te komen? Verbeteren kan bijna niet, en handhaven op eenzelfde niveau wordt al uiterst moeilijk.

Zoekende taal

De nieuwe bundel, *De zee he geen manieren*, heeft een zoekende aard: de dichter moet zijn positie bepalen ten opzichte van de natuur, de ander, en zichzelf (oftewel zijn poëtische werkzaamheid). Het lijkt of de taal ook zoekende is, aarzelend tussen het mysterieuze van de eerste bundel en nuchterder vormen: wellicht weten de gedichten daarom poëtisch niet geheel te overtuigen.

De bundel telt twee afdelingen, *Liefdesgedichten* en *Thema's*. Eerstgenoemde groep bepaalt zich goeddeels tot de relatie met de ander, zonder de overige motieven uit het oog te verliezen:

Vaardigheid

Tijd is drager van mijn leven. of omgekeerd
ben ik het lichaam van de toekomst; minder
om te zijn, meer om aan te denken, zoals steen verweerd
tot zand, maar dan mijn afdruk toe kan staan. Hinder

mij niet met je angsten, want zo wordt een verborgen maat
van angst tot levenslicht gemaakt. Onwerkelijke mens
ben ik, met oog en oor die ik verwens,
omdat mijn stof nog niet zandwaardig is. De daad

om meer te zijn dan ik nu ben
wordt traag in tijd tot tijd geschreven.
Lettertekens hebben zo het hart en lichaam uitgedreven

tot waar ik niet kan zijn,
want ik leef op deze plaats. Sporen
zet ik vaardig uit, al zijn zij levensecht en al verloren.

De dichter is alleen toekomst, vindt zich op dit moment het herinneren niet waard. Met zijn ‘daad’, het dichten, moet hij naam en historie vestigen, maar hoewel daar ‘vaardig’ aan gewerkt wordt, zijn de ‘sporen’ nog niet blijvend. Door zijn gerichtheid op de toekomst wordt de dichter een ‘onwerkelijke mens’, uit het heden verdreven, op dit ogenblik niet bestaand zonder een vroeger en nu.

Met het vergeten van het heden vervalt ook de ander: die wordt terzijde geschoven (‘hinder mij niet’), want de dicehrt wil niet dat zijn eigen twijfels, of het wel goed is wat hij doet, van buiten versterkt zouden kunnen worden. Het dichterschap is zo weinig concreet. De ander is aardser, kan eenvoudiger creëren en vernietigen:

Ik zou het ook wel willen doen,
maar ik kan het niet, ik heb te weinig voortgebracht,
alleen een jongeman met vage wijsheid, heel verwarde lippen.
(‘Thema's’)
        Mijn wijsheid
is spel, alleen mijn hoofd is echt
(‘Sonnet’)

De ander heeft de dichter nodig, als klankbord en als degene die verkeerde handelingen vergeeft. De dichter heeft de ander nodig, hij zoekt bescherming, hoop en verzorging:

Ik ben nog lang niet oud, maar verlang
soms naar een ander zelf, en leg

mijn oog op jouw oog, mijn oor op je oor.
('Avond')

    En ik spaar touwen
voor je naar de hemel uit, wanneer we bij elkaar zijn
('Adembinding')

Maar intiem contact is van korte duur: hoe intensiever, des te groter de kans op terugval. Een relatie kan zelfs niet volledig zijn zonder haar getijden, die elkaar in evenwicht houden. Maar volledigheid betekent ook opheffing van mysteriën, en dus vastlegging binnen een starre orde:

  Maar wees voorzichtig, juist nu,
leg je oog op mijn oog, je oor op mijn oor,
want onder deze waarheid raast het lot in ons gehoor.
('Avond')

Oogverblindend was onze verdorring, een voortgang
van een liefdesmens vol levensechtheid,
en zo zouden wijelukkig zijn.
(‘Oogverblindend’)

Liefdevoller voor elkaar,
al wordt toch alles waardelozer waarheid.
(‘Oogverblindend’)

De getijden vormen de verbinding met de *Thema's*, geven één karaktertrek van de natuur. Wieg schetst haar diepste aard in het mooiste gedicht van de bundel:

Je bestaan

Is het verdacht als je schrijft
over concreet verval. Want het licht
dat me opjaagt, de tijd zelf drijft
mij tot diepgang in het gedicht.

Maar is het verdacht als je liefhebt,
zonder symbolen, want er is geen toekomst
in dingen, maar ook niet in ons. Wat wegebt
in mijn liefde is weg, en niet meer op komst.

De zee heeft geen manieren, geen theater,
het licht blijft onaangedaan
vallen op het water.

Is het verdacht om de maan
te laten hangen, om leen sterren
aan te wenden voor je eigen bestaan.

Rogi Wieg, foto: Gerrit Serné.

De natuur betekent de kale, onberoerde waarheid, en doet het menselijk verbleken. Zij is niet gevoelig voor liefde, alleen voor tijd, en dus ook voor verval. Menselijke toekomst is niet voorhanden, alleen de alomtegenwoordige natuur bestaat, zonder 'manieren' en 'theater' die in hun opgelegde kunstmatigheid kenmerkend zijn voor het menselijke.

Er is geen toekomst, men heeft alleen zichzelf in fundamentele eenzaamheid. En hoewel men bij gebrek aan hulp en mogelijkheden gaandeweg bedreigd wordt door verstarring, moet men trachten iets van het heden te maken:

> Mijn toekomst kwam van achteren
> en sloeg zelfs mijn geschiedenis
> tot steen, tot een trieste zee
> met een badende, eeuwige moeder.
> Is zoiets dan niet schitterend, dat ik alleen
> mezelf heb en dat ook steeds minder.
> ('Een badende, eeuwige moeder')
>
> dat ik een mens moest zijn
> met het voornemen werkelijkheid te maken.
>
> ('Een badende, eeuwige moeder')

De totale verbondenheid met de natuur is slechts door de dood te realiseren:

> De zee kan zich niet schamen,
> zoals zij ook niet liefheeft of vernielt
> uit wilskracht naar iets zuivers.
> Dus vergeef me als ik te veel
> aan de dood denk, als ik hem zelfs aanprijs.
> ('Vergeef me')

Rest de poëtische bezinning op zinloosheid, de mogelijkheid om met taal te werken. Taal koestert immers als begeleider het verval, en de dichter moet virtuoos met taal - en dus met verval en leegte - omgaan:

> De wonderlijke schoonheid van de taal
> geeft steeds die dood terug,
> die zorgzaamheid voor het pijnlijke,
> de vincingrijkheid van de vernietiging;
> en ik zou niet anders willen.
> ('De schelp')

Het wezen van poëzie is dan ook: de altijddurende vergankelijkheid weten te waarderen als een eb en vloed van goede en slechte fragmenten van het leven:

> Het gaat erom die onmenselijke zekerheid
> van niet te kunnen overleven
> als wisselingen te bewonderen.
> ('Zeg maar gerust')

Deze gegroeide acceptatie van het dichterschap als het absolute fundament van het bestaan kan niet anders dan tot het spoedig verschijnen van een nieuwe bundel leiden. Maar wanneer de dichter steeds verder toewerkt naar de kale nuchterheid van de natuur, wordt dan niet op een gegeven moment de lyriek uitgedreven?

De gelukkige dichter

Drie jaar na het debuut verschijnt de derde bundel, *Roze brieven*, en het zal nauwelijks verbazing wekken dat de poëzie een grote thematische rol speelt. Zo wordt er teruggeblikt op het dichtersbestaan tot dusverre:

> Ik weet niet hoe ver de man die lijdt
> van de ander staat, die de gedichten
> maakt. Ik denk dat ik verlichter ben
> in wat ontstaat in taal, maar soms ook niet,
>
> want het is eenvoudig spelen met wat wolken
> en de liefde, met de dingen die als woorden
> kort en langer kunnen worden,
> met een verlaten, lief te hebben ik.
> ('Wat ontstaat in taal')

De dichter kan verlichter, beschouwender, diepgaander en alwetender zijn dan de mens die handelt, maar wat lost hij werkelijk op?

> ik heb nooit iemand gedood, niets verging
> werkelijk door mijn hand (..).
> Een vrouw scheen
>
> dood, maar de dichter riep
> haar op voor de lezer, doof
> en stom, als een woord zo diep.
> ('Het gedicht is een ding')

De macht als dichter moet de machteloosheid in het dagelijks leven compenseren. Maar vaak kost het werk louter tijd, is het slechts een compliceren van de zeggingskracht:

Ik schreef veel gedichten,
maar ze deden niet anders
dan het roven van tijd, ontwrichten
wat ik anders had kunnen zeggen,
eenvoudiger, misschien doeltreffender
('Dit gedicht')

In ieder gedicht zit verzet tegen het heden, maar daarnaast vindt de dichter vrede in gelukkige momenten: en die blijken in het algemeen blijvender dan de slechte ogenblikken. Alleen een gelukkig dichter kan, door de dingen vanuit zijn positieve positie te overwegen, tot een nieuwe, herscheppende kijk op de dingen van vroeger komen:

En in elk gedicht dat ik ooit schreef
was er naast een weerstand vrede,
een zachtheid die verdrong, die duurzaam

werd, zoals het worden kan
in een nagelaten ogenblik, dat zich voordoet,
en zich dan ontdoet van een slechter ogenblik.
('Wat ontstaat in taal')

en nu ik voldoende heb van alles,
doemen zij weer op (..).

En alles wat tijd heeft gekost
onthult zich opnieuw, alles wordt
opnieuw een denkbeeld in dit gedicht.
('Dit gedicht')

De poëzie wordt gedefinieerd als het scheppen van een monument, de onvergankelijke uitdrukking van liefde in taal; en dit denkbeeld vormt de overgang tot het andere hoofdthema in de bundel, de relatie tot de ander:

        want alles is geweest,
behalve dit gedicht. Zelfs toen je jong was,

was het al gelezen, mijn liefde
voor je opgezet, opgeborgen
in de lettertekens van ons leven.
('Wanneer je dit opnieuw leest')

In die realtie spelen zowel zekerheid als onzekerheid een hoofdrol. Er is de angst voor het verlangen, voor de meervoudige toekomst, de gezichtsloze onzekerheid van de open mogelijkheden:

De toekomst ligt zo rusteloos,
ik pak haar op en leg haar terug,
zij is een rumoerige toverdoos,
meervoudig van vrucht en pit, de rug
van mijn liefde.
('De getallen')

Maar er is de angst voor mijn eigen verlangen,
ons huis in de openheid van de mogelijkheden
('Ik zal eens de goede dingen doen')

Vanwege deze angst lijkt de dichter slechts te kunnen gedijen in eenzaamheid, doch hij heeft niet genoeg aan zichzelf en wordt in die situatie door onrust geplaagd:

Ik zal eens de goede dingen doen,
mooi, in het rinkelen van het volstrekt alleen zijn.
('Ik zal eens de goede dingen doen')

Ik heb nooit genoeg gehad
aan mijzelf, er was alleen een onrustig ik
op die paar momenten dat men wegging
('Roze brieven')

Hij zoekt zijn heil in de beweeglijker en wezenlijker buitenwereld; maar alles wordt daar ook losser en oppervlakkiger, en dat stoort hem:

In het licht zijn de resultaten
zichtbaar, dat ontbreken
van een wezenlijk zelf, het langzame
schaakspel van de man en de pijn;

maar in het licht is men ook onzichtbaar,
de dingen tonen zich zacht en deelbaar,
men is op reis en spreekt
met een gemak over de dingen.

En wie zich bindt, wordt wel weer verlaten,
of verlaat zelf.

('Roze brieven')
Hoe onthutsend is dit bestaan,
in dat blauwe licht van de ochtend
('Roze brieven')

Het onthutsend lichtvaardige spreken over de relatie doet de dichter uiteindelijk toch vluch-

ten naar geluk in een klein, geleidelijk, intiem en blijvend bestaan:

Rogi Wieg, foto: Gerrit Serné

één, alles één en onafscheidelijk,
het huis en de lucht, jij
en ik, het toont zich klein en geleidelijk.
('De getallen')

Op weg naar de vrouw die ik heb gewonnen
op het leven. Zij schrijft mij

roze brieven, met als aanhef
'lieve man', zij krabbelt haar vertrouwen
bijna zonder verwarring in mijn

botten.
('Roze brieven')

Ondanks de twijfel aan zichzelf wordt de dichter door de ander in de tijdloze, zekere staat van geluk gebracht. Het enig wezenlijke is daar die liefde tot de ander, op de manier van bescherming en geborgenheid. De fundamentele eenzaamheid wordt opgeheven, wanneer men weet dat de ander er weer zal zijn aan het slot van alle dingen:

      ik dacht
dat ik was afgeleefd, dat

ik niets meer liefhad, misschien kieskeurig
als een echte minnaar.
Maar jij bent teder
('Wiegend')
   Wezenlijk is dat ik van je houd,
als iets om je schouders. Dat je van mij houdt.
('Eens was je wezenlijk')

    ik zie dat we gingen
in wat nog komen moet, dat
je aan het einde van alles weer
met geopende armen zult staan
en mij zacht en langdurig zult kussen.
('Ik ben niet moe')

Geen mysterie achter de taal

Wat is op dit moment het resultaat? Een sterke gerichtheid op elkaar, op de kleine relatie, op huiselijkheid. Alles goed en wel, maar het lijkt alsof tegelijkertijd de poëzie bezig is met het aantrekken van bewegingloze pantoffels, die iets geheel anders suggereren dan de verstilde angst uit *Toverdraad van dagverdrijf*.

Wanneer de inhoud van het gedicht afneemt, dient de spanning gehandhaafd te blijven door toename van de zeggingskracht van de taal. Hier nu wringt de schoen. Dat Wieg zich talrijke technische vrijheden veroorlooft, is geen punt, maar wanneer deze als zwakke plekken in plaats van als verdedigbare eigenzinnigheden opvallen, blijkt daaruit dat er achter de taal geen mysterie wordt gesuggereerd.

Ter illustratie het adembenemend voortstruikelende enjambement in 'Schitteringen':

> Men kiest
> voor een wandeling, een uur
> in het jaar dat verloopt zoals
> eigenlijk alle dingen. Een verlangen voor de duur
> van een wandeling herrezen. Vals
> in de schitteringen van de middag (..).

Een terugval van het aantal zeer goede verzen per bundel van acht via vier naar nul kan niet worden gecompenseerd door het steeds mooier worden van de boekomslagen. Het gaat mij te ver om te stellen dat Rogi Wieg een opmerkelijk dichter *was*; feit is wel dat zijn poëzie zich allesbehalve voorspoedig ontwikkelt.

Frans Pointl
Een visite

Enkele dagen na mijn vijftiende verjaardag komt de tachtigjarige mevrouw Morpurgo bij ons op visite. Moeder en zij hebben elkaar een jaar daarvoor bij de joodse spiritistische vereniging leren kennen.

Ik loop naar beneden.

Diep gebogen staat ze daar, steunend op haar blindenstok. Ze heeft haar onafscheidelijke zwartwollen stola om. Door de bolle glazen van haar staarbril kijken haar sterk vergrote ogen me hulpzoekend aan.

'Dag mevrouw Morpurgo, hoe gaat het met u? Mag ik eerst uw stok?' Snel breng ik haar stok naar boven. Daarna ren ik de drie trappen weer af. Het kost haar en mij enige tijd om de drie, gelukkig niet steile trappen, op te komen. Trede voor trede trek ik mevrouw Morpurgo onder haar oksels omhoog.

Ze is slechtziende, ze heeft suikerziekte en ze lijdt aan osteoporose, waardoor ze zo krom is als een hoepel.

Eindelijk zijn we boven aangeland. Moeder en ik ondersteunen haar op weg naar onze kamer. 'Hè, hè, wat een klim, ik voel me alsof ik de Grossglockner zojuist heb beklommen, hoe gaat het ermee Rebecca?' Moeder brengt haar hoofd dichtbij dat van mevrouw Morpurgo en ze zoenen elkaar.

'Kind, kind, dat een mens zo krom kan trekken. Vroeger vond ik zo iemand een bezienswaardigheid, nu ben ik het zelf.'

Ze is, in tegenstelling tot moeder, allerminst in zichzelf gekeerd en heeft gevoel voor humor.

'Het enige voordeel hiervan is dat ik af en toe een dubbeltje of een kwartje op straat vind. Laatst vond ik nota bene zelfs een gulden!' Ze lacht.

Trots toont moeder haar de cake die ze in het kleine oventje op ons grote petroleumtoestel heeft gebakken. De cake ligt nog in de zwarte bakvorm.

Mevrouw Morpurgo's donkere snor raakt de cake bijna.

'Compliment Rebecca, dat ruikt heerlijk, zet maar gauw thee.'

Haar ingevallen tandeloze mond - ze kan geen prothese velen - maakt onafgebroken kauwbewegingen. Door haar hoge kaakranden lijkt het alsof ze voortdurend op roze kauwgom kauwt.

Van moeder weet ik dat het onbewuste zenuwtrekkingen van de oude dag zijn.

'Hier schat, dat is nog voor je verjaardag.' Ik krijg warempel een rijksdaalder. Ik bedank haar met een kus op de vele rimpels, me afvragend of er nog meer bij zullen komen. Het lijkt me ondragelijk er zoveel te hebben. Ik hoop dat ze vóór zessen vertrekt, dan kan ik bij 'Batavo' in de Rijnstraat nog een bouwplaat van de nieuwste Studebaker kopen.

Moeder zet de theepot in de theebeurs. De cake ligt nu op een langwerpige schaal.

'Wat denk je wel,' kwebbelt mevrouw Morpurgo opgewekt tegen moeder, 'je kent mijn antieke dekenkist toch? Die met de uitgesneden ivoren olifantjes, vogels en bloemen erop. Die is minstens tweehonderd jaar oud. Het mag wel in de krant dat ik dat ding na jaren toch heb teruggekregen. Goudeerlijk zijn die mensen. Alles wat ik ze in bewaring heb gegeven hebben ze teruggeven. Niets wilden ze accepteren als blijk van mijn dankbaarheid. Die komen in het licht, daar kunnen we zeker van zijn'. Ze loost een diepe zucht.

'En toen?' vraagt moeder enigszins ongeduldig.

'Toen?' Mevrouw Morpurgo's vergrote ogen kijken ons met een naar het lijkt verongelijkte uitdrukking aan.

'Waar had ik het precies over?'

‘Over die antieke dekenkist.’

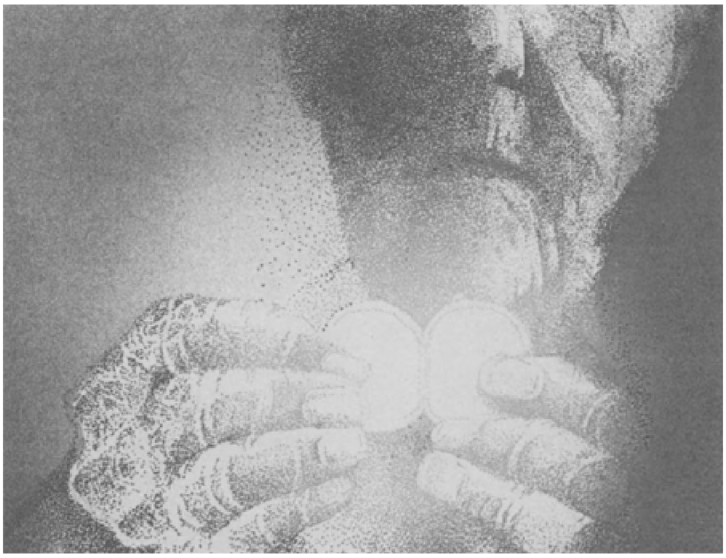
Ze knikt, blij dat ze de draad van haar betoog weer te pakken heeft. Ze vertelt dat de vrouw die vaak boodschappen voor haar doet, gisteren voor de kist was gaan staan. Bewonderend waren haar handen over de ivoren reliëffiguren gegleden.

Moeder schenkt de thee in. Ze snijdt drie dikke plakken van de cake af en legt die op aparte schoteltjes.

Mevrouw Morpurgo neemt een slokje thee. Daarna hapt ze in de plak cake en mummelt deze weg in haar bevende mond.

‘Ja, die vrouw heeft smoel op die kist, zoiets voel je. Toen zegt ze: “Als u iets overkomt hoop ik maar dat dit prachtige voorwerp niet in verkeerde handen raakt.” Een gotspah, niet?

Ik denk je wilt die kist wel zo wegdragen. Ik zeg: “M'n lieve mens, ik ben je zo dankbaar voor die boodschappen maar ik kleed me niet eerder uit dan dat ik naar bed ga.” Had je haar gezicht moeten zien!’



illustratie: Leo Eland

Moeder knikt en beaamt dat de meeste mensen hebberig zijn en vaak openlijk voor die negatieve eigenschap uitkomen. Ze kijkt me daarbij even aan.

Ja, ik bèn hebzuchtig. Ik wil een electrische trein maar kom zelfs niet toe aan een opwindtrein. Ik wil nog veel meer; een eigen kamer, het kastelenspel, mooie kleren, een horloge en een kano om in de Amstel te peddelen.

Mevrouw Morpurgo vraagt me of ik het lied van de blinde ken die zingt over de papierrollen waarop alle antwoorden staan.

Ontkennend haal ik de schouders op.

‘“Alleen ik weet die te vinden, maar ik kan niet zien,” zingt hij.’

Ik knik alsof ik haar begrijp.

‘Dat medaillon past mooi bij je donkerblauwe japon,’ merkt moeder op.

Ik kijk naar het gouden medaillon om de gerimpelde, in plooien hangende hals. Haar met ouderdomsvlekken bezaaide handen houden het wat naar voren, ze knijpt het voor me open.

Ik zie een kleine foto; het lachende gezicht van een oude man. De hoed die hij draagt is hem te groot want die zit tot over zijn oren.

‘Dat is Daniël.’

‘Is?’

‘IS!’ reageert ze fel. Beamend knikt moeder.

‘Luister, kleine dwaas,’ mevrouw Morpurgo trekt me speels aan een oor, ‘hij is niet dood al heeft hij zijn omhulsel afgelegd. Overal vergezelt hij me.’

Zelden krijgen we bezoek maar áls er iemand komt draait het gesprek steevast op spiritisme uit.

‘HIJ IS IN DEZE KAMER AANWEZIG,’ bij elke lettergreep klopt ze met haar benige knokkels op de tafel.

Moeder zwijgt. Mevrouw Morpurgo knipt het medaillon dicht, haar mond maakt snelle en heftige kauwbewegingen.

Doodstil is het in de kamer. Ik kijk naar de vellen die aan mevrouw Morpurgo's nek hangen, ze doen me aan overgekookte melk denken.

Ik staar naar de slinger van de eikenhouten

pendule, die we nog uit Heemstede mee hebben kunnen nemen.
We wachten tot de deur open zal gaan en meneer Morpurgo lachend binnen zal stappen, zijn te grote hoed in een beleefde groet lichtend.
Maar hij heeft immers geen lichaam? Misschien zit hij ons wel in een hoekje van het plafond verkneuterend te observeren.

Moeder vertelt onze bezoekster over mevrouw Joha, de kamerverhuurster. Die heeft onlangs gevraagd waarom we niet naar Israël gaan; nu hèbben we toch eindelijk een eigen land?
‘Er wonen daar al heel wat van jullie soort’, had ze letterlijk gezegd.
Ik zwijg, wetend dat mevrouw Joha van ons af wil. Haar broer, die fout was, is opgesloten. Haar schoonzuster bewoont hier de kleine zijkamer. Een broodmager vrouwtje dat als een angstige schim door het huis rent alsof ze bang is door moeder en mij gezien te worden.
Ze heeft haar hele hebben en houden in Helmond moeten achterlaten.
Geen zier medelijden voel ik; de weegschaal is nauwelijks in evenwicht gekomen. Nu is het hun beurt. Jullie worden met zijden handjes behandeld en het leven wordt jullie niet benomen, denk ik.
Moeder vertelt mevrouw Morpurgo dat die schoonzuster van mevrouw Joha niet fout was. Haar echtgenoot was een fervent NSB'er, zij was daar fel tegen gekant geweest en nu toch de dupe.
‘Schwamm d'rüber.’ Mevrouw Morpurgo gaat er niet op in. Moeizaam staat ze op en neemt haar wollen stola van een stoelleuning. Zorgzaam drapeert moeder de stola om haar schouders. Ook ik sta op want ik moet haar de drie trappen afhelpen.

Tot mijn genoegen is het pas kwart voor vijf, nog tijd in overvloed om de bouwplaat van het laatste model van de Studebaker te kopen. Vanavond zal ik met schaar en gluton een kleine autofabrikant worden.

S. Evenepoel

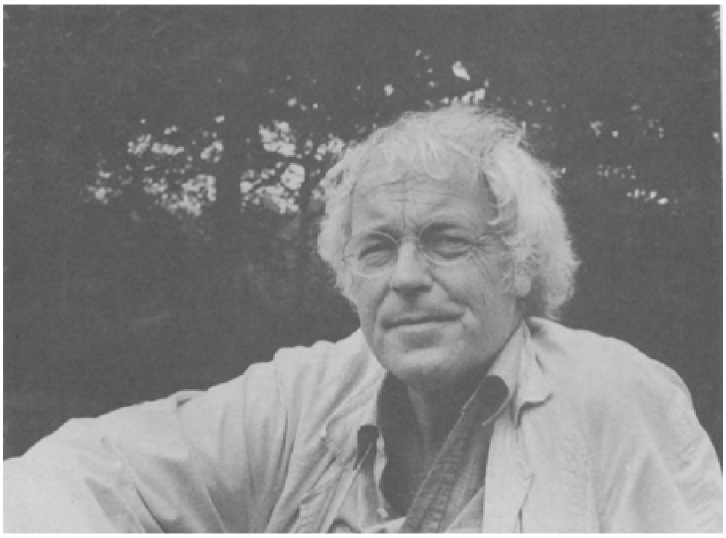
Wie wat vindt heeft slecht gezocht

Over de anti-lyriek van Rutger Kopland

Eind 1972 stuurde Rutger Kopland zijn vierde bundel de wereld in. Misschien werd de titel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* wel al te letterlijk opgevat. Want deze bundel werd toentertijd weinig opgemerkt en hij is tegelijk een van de minst bestudeerde uit Koplands oeuvre.

De receptie

Vergeleken bij de reacties op *Alles op de fiets* (1969), de voorafgaande, en *Een lege plek om te blijven* (1975), de eropvolgende bundel, waren recensies schaars.[1.] Bij het verschijnen werd niet één gesprek met de dichter gepubliceerd en dat is - bij één van de meest geïnterviewde dichters uit de Nederlandse literatuur - toch een opmerkelijke zaak.



Rutger Kopland, foto: Hans Vermeulen

De bundel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* verscheen nochtans op het ogenblik dat de Kopland-receptie, althans in Nederland (want Vlaanderen liet vooralsnog op zich wachten), goed op gang was gekomen. De toekenning van de Jan Campertprijs 1970 voor poëzie had een paar jaar voordien voor extra aandacht gezorgd. De kentering in de ontvangst had ook te maken met een verandering in het poëzieklimaat. Na het hoogtij van het koele objectivisme mochten ‘gevoelens’ weer, zodat Koplands (vroege) poëzie niet langer meer tegen de stroom invoer. De vraag is dan hoe het komt dat de toegenomen kritische belangstelling met de vierde bundel niet meteen heeft doorgezet, maar zelfs geluwd scheen.

Specifiek poëticale factoren hebben ongetwijfeld een belangrijke rol gespeeld in de moeilijk verlopende ontvangst van *Wie wat vindt*....

Meer dan zes min of meer uitgebreide stukken, alle Noordnederlandse kranterecensies, heeft de literaire kritiek niet opgeleverd. In Vlaanderen valt enkel een ruimer opgezet essay te signaleren dat H. de Coninck in 1974 in *Kreatief* liet verschijnen en waarin hij ook enige commentaar wijdt aan dq op dat moment recentste Kopland-bundel.[2.]

De meeste recensenten hebben voor deze bundel vriendelijke woorden over, maar de algemene teneur (een zeldzame expliciete evaluatie daargelaten), munt uit door voorzichtigheid. Algemeen wordt de verandering ten opzichte van de vroegere bundels opgemerkt en onder woorden gebracht. Wam de Moor schrijft daarover: '*Wie wat vindt heeft slecht gezocht* voegt wat hardere elementen toe aan het arsenaal van stemmingen waarover Kopland beschikt. Daardoor wijkt deze poëzie hier en daar nogal van het vroegere werk af.' Omdat die zo anders aandoet, werkt Koplands nieuwe bundel reacties van onwennigheid en zelfs van tegenstand in de hand. De evolutie die zich ook al in *Alles op de fiets* voordeed wint in *Wie wat vindt*.... nog aan kracht. Kopland laat het 'zachte anekdotisme' uit *Het orgeltje van Yesterday* steeds verder achter zich. De ironie slaat harder toe, terwijl melancholie en anekdote steeds meer hun wazige contouren verliezen. In dat verband is het tekenend voor de reserves van enkele critici dat zij de poëzie uit *Het orgeltje van yesterday* verkiezen boven die uit de nieuwste bundel.

Vooral de twee meest extreme reacties op de bundel zijn niet het vermelden waard, omdat ze laten zien hoe aan eenzelfde poëzie door verschillende recensenten een geheel tegengestelde waarde (of waardeloosheid) kan worden toegeschreven, en hoe dat in de eerste plaats een kwestie van literatuuropvatting is. T. van Deel laat zich over *Wie wat vindt*... zeer lovend uit. K.L. Poll daarentegen heeft er geen goed woord voor over.

Opvallend is dat Van Deel de nieuwe bundel niet afwijst, hoewel hij die in vergelijking met de vroegere Kopland-bundels moeilijker, geheimzinniger en cryptischer zegt te vinden. Integendeel, hij 'volgt' de ricating waarin Koplands poëtica evolueert en dat stelt hem in staat om de veranderingen in een samenhangend interpretatiekader te plaatsen. De 'duisterheid' van *Wie wat vindt*... leest Van Deel zo:

> Kopland heeft in deze vierde bundel zijn problematiek verdiept. Dat is onmiskenbaar gepaard gegaan met een anderssoortige helderheid. Ik zei al dat deze poëzie het soms meer van gevoelscoherentie dan van tekstcoherentie moet hebben.

Koplands 'andersoortige helderheid', om de typering van Van Deel over te nemen, is aan criticus K.L. Poll niet besteed. Poll constateert dat het met Kopland, die z.i. vroeger toch 'een juiste toon' wist aan te slaan, helemaal fout is gegaan. Hij spreekt over *Wie wat vindt*... in termen van weggeslonken zelfkritiek, gebrek aan zorgvuldige stilering, vulgariserende luidruchtigheid en grof effectbejag. In plaats van het vroegere evenwicht tussen sentiment, observatie en ironie (Poll haalt enkel voorbeelden uit de debuutbundel aan) ziet hij zich geconfronteerd met paradoxale diepzinnigheid, overdrijving en verbale stoerdoenerij.

Deze gewraakte 'afwijkingen' houden bij nader toezien stuk voor stuk verband met de sterker geworden anti-lyrische tendens in Koplands poëzie. Eigenlijk is het Koplands anti-lyriek die in aanvaring is gekomen met het poëticaal maatgevoel van zijn criticus, en vice versa.

Poll zweert bij 'poëzie' en daar hoort anti-poëzie kennelijk niet in thuis. De vraag naar de mogelijke alternatieve literariteit die Kopland kan hebben nagestreefd, werd

dan ook niet gesteld. Het conflict ‘Poll’ is daarom eerder exemplarisch dan toevallig, want wie in Koplands anti-lyriek ‘het Schone’ zoekt, en uiteraard niet vindt, heeft slecht, i.c. volkomen verkeerd, gezocht.

Antilyriek

In zijn beschouwingen over *Wie wat vindt*... heeft H. de Coninck een en ander mooi samengevat:

> In *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* schrijft Kopland sentimenteler dan ooit, maar houdt zich tegelijkertijd minder dan ooit aan ‘mooie sentimenten’ - wat voorheen in poëzie nogal eens een pleonasme was. Kopland schrijft ook over de negativiteit van gevoelens, het onesthetische ervan. *Wie wat vindt*... staat vol met een soort anti-deodorant-poëzie.[3.]

Als er één gedicht is waarvoor het etiket 'anti-deodorant-poëzie' helemaal opgaat, dan is het wel het titelgedicht van de bundel. Aan de hand van dit gedicht willen we in wat volgt meer zicht krijgen op wat het begrip 'anti-lyriek' voor deze Koplandbundel inhoudt. Als titelgedicht en als één van de zeldzame poëticale verzen uit het vroege werk moet 'Wie wat vindt...' ons bij de verkenning van dit vreemd ogende stuk 'Kopland' een eind op weg kunnen helpen. Eerst het gedicht zelf:

Wie wat vindt heeft slecht gezocht

Wie nog op poëzie wacht? Jij niet,
jij wacht op de dag dat het echt
terugkomt, dat wat je zocht naast je
zal liggen en zuchten en kreunen,
leven, dat er godverdomme eindelijk
eens geen woord poëzie uitkomt.

Dacht je dan nog aan de terugkeer van
white horse, schemer en beddegeur?

'Je was tenslotte nog jong en vol
melancholie, buiten regende het even
zeer als in je hart.' (Gedicht)

'Langs de trap omhoog ruiste het
zijige duister van dijen en kruis.'
(Gedicht)

'De borsten hingen als grote verdrietige
druppels aan haar lijf.' (Gedicht)

Ach, ach, dat hoef je toch nooit meer
te lezen. Nee, wie nog op poëzie wacht,

hij vindt iets, iets wits naast zijn bed,
een zakdoekje, een vlinderlicht broekje,
lieve vergeetsels. Weg, weg betekent het,
de trap af. De vinder, hij kijkt naar
de vondst aan zijn voet en hij voelt,
ja hij voelt nu het grote gevoel:
het leven! dit is het leven! Dit is

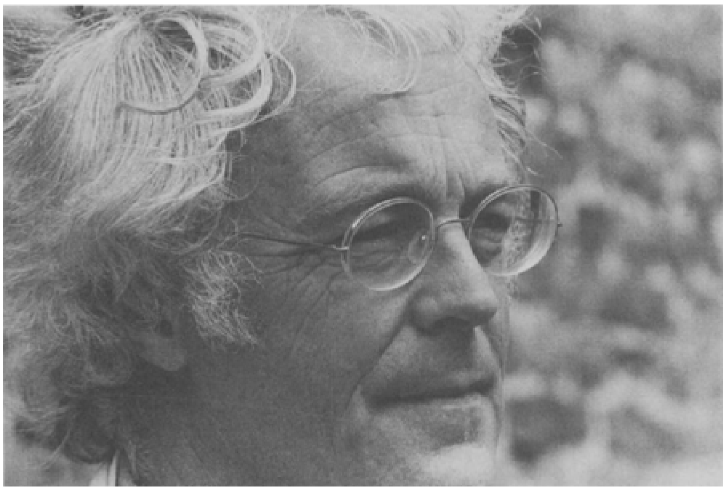
Zoveel is meteen duidelijk: het gedicht beweegt zich binnen de centrale tegenstelling van 'het niet meer wachten' aan de ene, en 'het wel nog wachten op poëzie' aan de andere kant. Die (eerste) tegenstelling wordt uitgewerkt in de eerste, resp. de laatste strofe. De uitersten hebben met elkaar gemeen dat ze poëzie met erotiek in verband brengen en dat de act van 'het vinden' daar telkens een belangrijke rol in speelt. Toch vormen deze overeenkomsten niet meer dan het sjabloon waarbinnen tegenstellingen op de spits worden gedreven.

In de eerste strofe wordt een jij toegesproken, die, zo stelt de spreker, niet meer wacht op poëzie, maar intens begaan is met de (komende) erotische aanwezigheid van de ander. De passiviteit en het klaarblijkelijke edele doel van het wachten worden geruild voor veel aardsere geneugten: 'dat wat je zocht naast je/ zal liggen en zuchten en kreunen, leven'. Aan duidelijkheid laat de eerste strofe niets te wensen over. De poëzie wordt afgewezen voor de realiteit van de echte hereniging. De droom uit het

verleden wordt losgelaten voor de vervulling in de toekomst: ‘de dag dat het echt/ terugkomt’.

De laatste strofe, met het portret van de ‘hij’ die nog wel op poëzie wacht, is zowat het negatief van de eerste. Woordelijke en scènische echo's uit het begin van het gedicht krijgen een veel ironischer betekenis. Het denken en doen van de hij maakt de omkering van de eerste strofe compleet: niet de reële aanwezigheid van de ander verhevigt zijn emotie, maar het vinden van een vergeetsel, dat toch een teken van verlies en afwezigheid van de ander is. Of er eigenlijk wel een intimiteitsrelatie is of geweest is, wordt opengelaten. Misschien is de ‘geliefde’ stiekem weggelopen - zoals dat gaat in films - en voelt de hij zich achtergelaten. Een aanknopingspunt met de realiteit is voor de opflakkering van het gemis echter niet noodzakelijk. Om de fantasie zijn gang te laten gaan maakt het nauwelijks iets uit of het een zakdoekje, dan wel een slipje is dat gevonden wordt.

Het inbeeldingsproces dat bij de hij op gang komt, staat haaks op de keuze voor de realiteit in de eerste strofe. Het abstracte (het leven, het grote gevoel) verdringt nu het concrete (kreunen, zuchten). Dat draait rechtstreeks uit op de verabsolutering van ideeën, op euforie en op pseudo-diepzinnigheid. Eigenlijk zocht de hij wat al vaststond dat hij zou vinden, want het is geen kwestie van vinden, wel van projecteren. Dat lijkt het gedicht ons te zeggen: wie op poëzie wacht, wacht op de zoveelste aanleiding om in de zelf4eschapen mythe te geloven; in een rookgorcijn van nietszeggende alleswoorden wordt het gemis (van de ander) tot een mythe uitvergroot, het terugverlangen tot cultus verheven.



Rutger Kopland, foto: Hans Vermeulen

De groteske overdrijving in de laatste strofe laat geen twijfel bestaan aan welke kant de spreker staat. Die is tegen de visie op poëzie als surrogaat: tegen het terugverlangen, het wachten op poëzie dat het leven ongeleefd voorbij laat gaan. Het eindpunt van het gedicht, 'Dit is', is overigens erg dubbelzinnig. Het slot wordt opengelaten, de eindregel afgebroken en dat leidt tot meerduidigheid, nl. tot onderling tegengestelde lezingen die elkaar blijken op te heffen. 'Dit is' kan zowel gelezen worden als de absolute constructie: 'dit is (het zijn)', maar ook als de onmogelijk zinvol in te vullen frase: 'dit is (niets)'. Wat er ook wordt ingevuld, de uitspraak blijft zinledig.

Poëticaal in het kwadraat

Het middendeel van het gedicht bestaat uit twee overgangsstrofen en drie nadrukkelijk poëtische fragmenten. Het thema van het wachten dat hier andermaal aan de orde is, suggereert een inhoudelijk verband met de laatste strofe. Het daar afgewezen surrogaatkarakter en de bevlogen verwachting van poëzie, straalt ook met onhoudbare ernst af op de 'Gedichten' in het gedicht. Kopland zet ons een collage van hyper-esthetiserende verzen voor, vol melancholische en andere mooie sentimenten. Voor wie de ironiserende bedoeling niet door mocht hebben, plakt hij daar het etiket 'Gedicht', met hoofdletter, nog bovenop. Deze parodiërende citaten tonen, door wat ze zijn, welke soort poëzie hier bedoeld wordt en wat de daaraan ten grondslag liggende opvatting over poëzie waard is: kitscherige en sentimentele kandelaar-metkaars-romantiek.

In de overgangsverzen over 'de terugkeer van/ white horse, schemer en beddegeur' overheerst dezelfde sfeer van eenzaamheid, mijmering en melancholisch immobilisme. De meest expliciete afwijzing formuleert de dichter in het hiermee symmetrisch geplaatste distichon: 'dat hoef je toch nooit meer/ te lezen'. Dit soort 'gedichten' dus.

Het bijzondere aan het titelgedicht is dat het niet alleen handelt over poëzie, het bevestigt

bovendien de onder woorden gebrachte afwijzing door wat het demonstreert: twee met elkaar overhoop liggende soorten poëzie. Vooral het contrast tussen het citerend middendeel en de eerste strofe is in dat verband revelerend.

De eerste strofe windt er geen doekjes om: liever 'anti-deodorant-poëzie' dan lyrisch gepoëtiseer - terwijl de 'Gedichten' in het gedicht daar juist helemaal op drijven. Klank, woordkeuze, beeldspraak en sfeer zijn hier allernadrukkelijkst poëtisch. Taboes worden met schrijftaal toegedekt: 'het/ zijige duister van dijen en kruis': zoals in smartlappen komt 'je hart' er eveneens aan te pas en ook de natuur doet mee: het regent letterlijk en figuurlijk, zoals dat in adolescentenlyriek wel meer gebeurt. De beeldspraak is overigens over heel de lijn gevoelerig en versleten.

Kortom, 'Wie wat vindt...' is niets minder dan een poëticaal gedicht in het kwadraat. Over lichamelijkheid en erotiek wordt in twee volkomen aan elkaar tegengestelde stijlen en registers geschreven: onthullend realistisch versus verhullend estheticistisch. Tegenover de naïeve esthetiek van het gemis stelt Kopland de rechttoe-rechtaan-stijl van het erotisch verlangen. Tegenover opgesierde lyriek stelt hij een veel hardere vorm van poëzie. De poëzie is er niet om melancholisch bij weg te dromen of de realiteit tot een idyllisch plaatje op te poetsen. Poëzie moet on-poëtisch durven zijn. Dan alleen komt zij de werkelijkheid op het spoor.

Het titelgevecht geeft, bij nader toezien, gestalte aan Koplands eigen, alternatieve opvatting over de aard en de functie van poëzie. Zijn anti-lyriek heeft te maken met zijn nonconformisme op het inhoudelijke en het formele vlak. De dichter spreekt zich uit tegen valse sentimentaliteit en esthetisering, tegen de cultus van vermeende Hogere idealen, en hij doet dat in een noodzakelijk aangepaste vorm: anti-lyrische standpunten en 'on-poëtische poëzie' gaan hand in hand. Zijn afkeer van geijkte lyrische conventies komt vooral tot uiting in het gebruik van overstatements en ongekuist taalgebruik, en in het parodiëren van 'voorbeelden'. We kunnen hierbij naar H. Brems verwijzen, die over het titelgedicht schreef: 'Wat ik zo goed vind is, (...) dat dit poëzie is die eigenlijk geen literatuur is.'[4.]

Het is overigens tekenend voor het als onpoëtisch ervaren karakter van deze poëzie dat de criticus K.L. Poll haar denigrerend van de hand wijst als 'acteurspoëzie'. Zo schrijft men niet, althans geen gedichten. Met die idee - bewust of onbewust - staat deze criticus allesbehalve alleen, want de bevreemding die voor velen van *Wie wat vindt*... uitgaat komt voornamelijk voort uit die speciale on-poëtische aard van de bundel; of preciezer: uit het contrast tussen een 'poëtiserende' verwachting van poëzie en de tegendraadse lyriek die Kopland daar tegenover stelt.

De vraag die open blijft is: is Kopland in het titelgedicht toch ook niet tegen poëzie tout court? Ook voor deze lezing valt wat te zeggen. Het is mogelijk dat de dichter inderdaad ook afstand neemt van 'de' poëzie (en niet alleen van een bepaalde soort poëzie) omdat die het toch nooit zou kunnen halen op het reële leven. In de versregels: 'dat er godverdomme eindelijk/ eens geen woord poëzie uitkomt' klinkt zijn ongenoegen en wrevel met het (eigen) schrijven het duidelijkst door: dat de ik nu eindelijk eens van poëtische invallen, van schrijfdrang gespaard mag blijven... Deze interpreatie gaat nog een stap verder. Op de dag dat 'het' levensecht terugkomt, schiet zelfs anti-lyriek tekort.

Cynische stellingname

Het bijzondere aan de bundel *Wie wat vindt*... ligt in de combinatie van de zgn. onpoëtische parlando-stijl met, ten eerste, een ogenschijnlijk onderkoelde manier

van schrijven en, ten tweede, met ongewoon harde en cynische stellingnamen. Nog duidelijker dan in *Alles op de fiets* al het geval was, lijkt Kopland hier vastbesloten om de grenzen van het poëtisch aanvaardbare te verleggen, zowel formeel als inhoudelijk. Een belangrijke drijfveer daarbij is Koplands gebetenheid op elke vorm van zelfbedrog.

Zoals uit het titelgedicht al bleek, toont de dichter zich van zijn meest agressieve kant waar het gaat om het neerhalen van heilige huisjes. Een in het oog springende uiting daarvan is het in *Wie wat vindt*... sterk toegenomen gebruik van een ongekuist seksueel vocabularium. Het onderstreept Koplands bedoeling om de verheven voorstelling van 'de Liefde' van haar onaardse inkleding te ontdoen. Het motto van de bundel (uit J. Renards *Natuurlijke historietjes,* m.n. uit het verhaal 'De twee honden') geeft al een en ander te vermoeden: 'Dan begonnen ze in het rond te tollen, nog verbonden door de herinnering'. Het

gedicht ‘Wanneer, waar?’ is nog duidelijker: ‘Het is najaar en de honden naaien weer.’

Andere voorbeelden van demystificatie en depoëtisering - we beperken ons tot drie extreme gevallen - herkennen we in de gedichten ‘Geen generatie’, ‘Tarzan’ en ‘Laat het zo blijven’. In het eerste gedicht moet een opgepept solidariteitsgevoel het ontgelden. Rond het kampvuur zitten de ondertussen al een dagje ouder geworden generatiegenoten een feestje te bouwen: een sfeertje, een drinkpartijtje net als vroeger. En toch is de illusie niet houdbaar. Zo luidt het ironische slotcommentaar van de dichter:

> en we dachten aan elkaar, zoals je dat 's nachts
> dan met elkaar kunt denken, aan nooit
> nergens niemand

‘Nooit, nergens’ staat er, want het huidige beeld van vroeger komt allerminst overeen met hoe het toen werkelijk was. Terugdenken aan toen is daarom terugdenken aan ‘nooit’ en ‘niemand’. De idealiserende herinnering heeft zich voor de werkelijkheid geschoven.

Het tweede gedicht, ‘Tarzan’, moet het veel minder van ironische paradoxen hebben, maar wel van overstatements, waardoor het enige gelijkenis vertoont met het titelgedicht ‘Wie wat vindt...’. Tarzan, de model-mannetjesputter uit de film, blijkt hier dement te zijn geworden. De acteur achter Tarzan kan fictie niet meer van werkelijkheid onderscheiden en dat doet hem in het straatje belanden van al die mannen die hem om Tarzans viriliteit hebben benijd. Ook hier is het de dichter te doen om de defictionalisering van de werkelijkheid. Met het romantische werkelijkheidsbeeld in de film wordt cynisch de draak gestoken. Mythen conditioneren, leggen beslag op het persoonlijke denken en handelen:

> ja hij
>
> herinnert zich het draaiboek nog, help mij
> zei ze dan, de jonge vochtige vrouw, terwijl
> hij keek over haar schouder, ver en beschermend
>
> en weer de Grote Opdracht liggen zag, de zin
> van dit bestaan, het Offer. En iedere nacht
> werd hij zo door vrouwen verkracht.

‘Laat het zo blijven’ is het derde gedicht waar we hier nog even naar verwijzen. Op het anekdotische vlak lijkt het te gaan over een vakantieliefde en, vooral, over het moment dat daar een einde aan komt. ‘Laat het zo blijven’ schrijft de ik en daarmee is weer een typische Kopland-omkering in het leven geroepen. Want niet de liefde moet blijven, wel dat er definitief een punt achter is gezet. Het werkelijkheidsbesef haalt de boventoon. De ik neemt bewust afscheid, laat het voorbije, in plaats van het hardnekkig in stand te willen houden, bewust los. Vandaar dat het gedicht in zekere zin te lezen is als een parodie op het obligate happy end van drie-stuiver-romannetjes. De dichter relativeert de romantisch vertekende voorstelling van de onmogelijke, en daardoor tragische en passionele liefde:

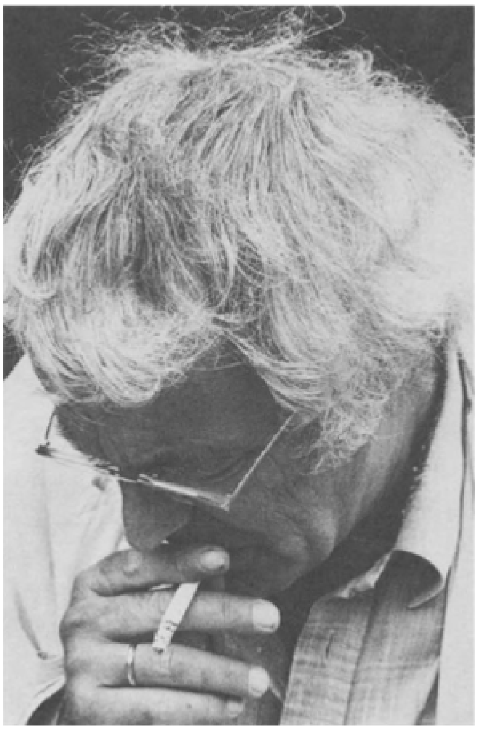
> Hopeloze liefdes daarvan denken ze
> vaak dat ze interessant zijn. Niet voor
>
> mij, ze horen er gewoon bij, als regen,

warme regen. Om te groeien en te rotten.

Wat Kopland bezielt is geen nihilisme. Een gedicht als ‘Laat het zo blijven’ rekent net zo min af met het genre van de relatiegedichten, als het gedicht ‘Wie wat vindt...’ een cynische ondermijning van de liefde of de poëzie zou zijn. Het is vooral de geïdealiseerde voorstelling van ‘Liefde’ en ‘Literatuur’ waarmee schoon schip wordt gemaakt. In het licht van andere anti-lyrische gedichten komt duidelijk naar voren dat het liefdesthema in deze voorbeelden vooral een exemplarische waarde heeft, nl. als het thema bij uitstek van de traditionele lyriek. Niet minder laakbaar zijn, bijvoorbeeld, de mythe van de viriliteit of van ‘the way we were’.

Poëtica en anti-lyriek

Waar het bij Kopland uiteindelijk om gaat, is hoe dergelijke concepten teruggaan op een romantisch werkelijkheidsbeeld. Hij toont ons via omkeringen hoe de esthetisering van de werkelijkheid in traditionele lyriek daar een uitvloeisel van is. De romantische levenshouding wijst Kopland af omdat zij deze wereld ondergeschikt maakt aan een Andere. Het ‘nu’ is dan wachten op de onbestemde Belofte van Grote Gevoelens en Idealen. Het individu wordt ingekapseld in mythen en systemen.



Rutger Kopland, foto: Hans Vermeulen

Koplands poëtica staat voor een levenshouding. Zijn anti-lyriek is onlosmakelijk verbonden met zijn levens- en werkelijkheidsopvatting. Hij geeft de werkelijkheid terug aan zichzelf: het individu wordt zelf verantwoordelijk gesteld voor zijn eigen leven en toekomst. Dat is een vorm van bevrijding.

Ook in uitspraken over zijn poëzie steekt Kopland het beschouwelijk karakter van zijn poëtica niet onder stoelen of banken. We citeren uit een interview dat, een paar jaar voor het verschijnen van *Wie wat vindt*..., door L. van Marissing werd afgenomen:

> De dichter moet zich volgens mij bezighouden met de vanzelfsprekendheden van de dagelijkse realiteit. Poëzie moet die vanzelfsprekendheid doorbreken, de dingen als nieuw laten zien zodat de schellen vane ogen vallen. Zodat je niet ziet wat je behoort te zien, geleerd hebt te zien. Het zien gebeuren. Kunst zoekt net als wetenschap de momenten in de marge, waarop je je losmaakt van verwachtingen, rollen, sleur. Waarop je opi}ieuw begint: wat voel ik nu eigenlijk zelf?[5.]

Koplands argwaan tegenover overgeleverde zienswijzen spreekt al meteen uit de omkering van het spreekwoord in de titel. Niet: 'Wie zoekt, die vindt', maar: 'Wie wat vindt heeft slecht gezocht'. De titel demonstreert wat in Koplands poëzie primeert: invulbaarheid (wie zoekt wat?) in plaats van eenduidigheid, een open, in plaats van een gesloten werkelijkheidsbeeld, een voortdurende bereidheid om afscheid te nemen in plaats van het vastzitten aan een geïdealiseerd verleden. Het zoeken staat centraal, omdat het synoniem is met vraagstelling en beweging. Het element 'vinden' wil zeggen: het poneren van zekerheden. Dat levert tezamen deze interpretatie op van de titel: wie vastliggende antwoorden vindt, heeft niet de juiste vragen gesteld.

De slotsom mag ontnuchterend en illusieloos zijn, maar Kopland stelt relativisme, inzicht en luciditeit boven elke vorm van zelfbedrog. De constatering en lijflijke

ervaring ‘dat alles gaat zoals het gaat’, en dat dat voor iedereen geldt, geeft troost; of zoals het in het lange gedicht ‘Gulliver onder de reuzen’ wordt verwoord: ‘We zijn nodig maar vervangbaar’. Deze gedachte brengt ons onvermijdelijk bij H. de Conincks idee van ‘de troost van pessimisme’. In zijn gelijknamige essayboek schrijft hij daarover:

> Het is geen pessimisme, het is zeker geen optimisme, het is een melancholische waarheid en het berusten daarin. (...) En die rust vind je niet in dromen over hiernamaalsen, in aardse paradijsfantasieën, die rust of die troost vind je net in de ontkenning daarvan, in de bevestiging dat ze niet bestaan. Rust vind je niet in de droom, die maakt onrustig. Rust vind je in de verdriet tige waarheid. Zo is het nu eenmaal. Jaya.[6.]

Tegen die achtergrond bestaat de eigenheid van de bundel *Wie wat vindt*... uit de ongewone heftigheid waarmee Kopland op ideologisch en poëticaal vlak ten strijde trekt. Koplands anti-lyriek is in deze bundel extreem ‘anti’ en tegelijk ook extreem ‘a-literair’. Zijn gedichten zijn hier, om het met de woorden van Herman de Coninck te zeggen, (vooralsnog) feller ‘anti-oneindig’ dan ‘pro-aards’.

Bij wijze van besluit laten we Kopland zelf nog even aan het woord. In het interview dat W.M. Roggeman hem afnam in de periode dat de bundel *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* vaste vorm kreeg, heeft hij een en ander zo onder woorden gebracht:

> Ik heb geprobeerd om de conventionele plaatjes die we van ons leven maken, waarmee we ons leven ordenen en overzichtelijk maken, op te schrijven en te vernietigen. Hoe ironisch en schijnbaar zachtaardig dat ook gebeurt in mijn gedichten, er zit een krachtige haat-liefde verhouding achter met de poëzie van de illusie. Die plaatjes zal ik steeds meer gaan verscheuren, dat voel ik wel aankomen. En daar moet ik iets van malen dat op een volmaakte manier onaf is.[7.]

Met dank aan Hugo Brems voor zijn opmerkingen bij een eerdere versie van dit artikel.

Eindnoten:

1. Alle bundels werden uitgegeven bij Van Oorschot, Amsterdam.
2. De ons bekende kranterecensies zijn: H. van Santvoort, ‘Gedichten om koud van te worden’, in: De nieuwe Linie, 22-11-1972.
   K.L. Poll, ‘De dichtkunst en haar vijanden’, in: N.R.C.-Handelsblad, 12-1-1973.
   Wam de Moor, ‘Hebben de Vijftigers wel bestaan’, in: De Tijd, 27-1-1973.
   Tom van Deel, ‘Nieuwe poëzie van Rutger Kopland’, in: Trouw, 17-2-1973.
   Anton Korteweg, ‘Bundel fascinerende poëzie’, in: Het Parool, 24-3-1973.
   Pierre H. Dubois. (Recensie), in: Het Vaderland, 7-4-1973.
   Andere besprekingen:
   Herman de Coninck, ‘Rutger Kopland en “de regelrechte grote gevoelens waar het om gaat”’, in: Kreatief, 8 (1974), 4/5 (dec.), p. 70-74.
   Een herschreven versie van dit opstel werd onder de titel: ‘Limonade en kindertranen’ opgenomen in: Herman de Coninck, *Over de troost van pessimisme*. Antwerpen, Manteau, 1983, p. 236-256.
3. Herman de Coninck, Kreatief, 8 (1974), 4/5 (dec.), p. 73.
4. Hugo Brems, ‘Terwijl je nog streelt dat je weggaat’, in: idem, *Al wie omziet*. Antwerpen, Manteau, 1981, p. 112.
5. Liddy van Marissing, ‘Rutger Kopland: Poëzie in dienst van wat dan ook kan alleen maar motieven verdoezelen’, in: De Volkskrant, 8-10-1969. (Ook in: idem, *28 interviews*. Amsterdam, Meulenhoff, 1971, p. 161.)
6. Herman de Coninck, ‘Over de troost van pessimisme’, in: idem, *Over de troost van pessimisme*. Antwerpen, Manteau, 1983, p.21.
7. Willem M. Roggeman, ‘Een gesprek met Rutger Kopland’, in: *De Vlaamse Gids*. 56 (1972), 1 (jan.), p. 5. (Ook in: idem, *Beroepsgeheim. Gesprekken met schrijvers.* 's-Gravenhage, 1975, p. 104.)

Hans Neervoort

Literatuur als schurkenstreek

Over Koos van Zomeren

In een aantal opzichten is Koos van Zomeren te vergelijken met de Engelse schrijver Graham Greene. Bij beiden wordt een onderscheid gemaakt tussen serieuze romans en ontspanningslektuur. Bovendien stoppen beiden ook een flinke portie spanning in hun serieuze romans. Wisselen de producten van beide categorieën bij Greene elkaar af, bij Van Zomeren zijn ze in verschillende perioden gesitueerd. Hij publiceerde van 1965 tot 1967 een bundel gedichten en drie romans, waarna politieke activiteiten de literaire verdrongen.

In 1977 vatte hij het schrijven weer op en debuteerde als thrillerschrijver met *Collega Vink vermoord*. Dat was een misgreep, want in het verzuilde Nederlandse literaire wereldje wacht de schrijver van een thriller levenslange literaire ballingschap. Ik herinner me dat - was het Peter Berger? ooit tot literaire nitwit werd gedegradeerd toen hij betrapt werd op het illegale bezit van een detectiefje voor in de trein. Het hoeft dan ook niet de verwondering te wekken waarvan Peter de Boer in zijn informatieve boekje over Koos van Zomeren blijk geeft, dat *Otto's oorlog* door de literaire recensenten werd bestempeld als zijn debuut, hoewel Wam de Moor zich nog wel vaag iets herinnerde van *De nodige singels en pleinen* (1966). Dat Van Zomeren in die tussentijd negen thrillers had geschreven, wist men niet of verzweeg men wijselijk. Ze noemen was al voldoende je verdacht te maken.

De fout van die negen thrillers heeft Van Zomeren moeten bekopen met een geringere waardering dan waarop hij gezien de kwaliteit van zijn romans van na 1977 recht heeft. Een kwaliteit die overigens niet uit de lucht kwam vallen met *Otto's oorlog*. De onbevooroordeelde lezer die de moeite - wat heet?! - neemt om bijv. *De hangende man* te lezen, zal daar de glashelder geslepen stijl tegenkomen die ook *Het verhaal* en andere latere ‘serieuze’ romans kenmerkt, een stijl die al in *Terloops te water* in de kiem aanwezig is: helder, wars van stilistische dikdoenerij, trefzeker, met een oog voor het detail dat een schijnwerper zet op het geheel of een waarheid achter dat detail en een onvergelijkelijk gevoel voor vergelijkingen (‘Onmin nam als een ingekwartierde soldaat intrek in huis.’ *Sterk water*, p.116). Natuurbeschrijvingen zijn over het algemeen dodelijk vermoeiend door saaiheid, bij Van Zomeren zijn ze een belevenis. Hij beschrijft trouwens weinig maar roept op, met een enkele zin soms.

Ironische stijl

Is het quasi vlotte leftoontje van thrillerschrijvers als Jacques Post, Theo Capel en zelfs Felix Thijssen onderling verwisselbaar en is ook Van Zomeren schatplichtig aan Raymond Chandler en Ross MacDonald, toch weet hij meestal het gevaar van meligheid te vermijden. Bij hem gaat de stijl niet met het verhaal aan de haal, omdat hij een vakman is die zich weet te beperken. De ironie, het cynisme af en toe, is al in *Terloops te water* een intrigerend deel van zijn stijl en zal dat blijven.

Overigens is Van Zomeren zich wel degelijk bewust van de invloed van de Californische school. Op p. 43 van *Collega Vink vermoord* laat hij de hoofdpersoon verzuchten:

> Ik probeerde me te ontspannen door te bedkenen hoe Philip Marlowe of Lew Archer de zaak zouden aanpakken. Maar het milieu klopte niet. Mijn

opdrachtgever was geen excentrieke miljonair. Ik zou me niet staande kunnen houden in cynische dialogen met hardgekookte gangsters uit de betere kringen. Ik zou me geen raad weten als ik tegen een getrokken revolver aanliep of werd afgetuigd. Nooit zou ik zegevierend te voorschijn komen uit de haat-liefdeverhouding met de fatale vrouw. En evenmin zou het voor mij zijn weggelegd om in een vergrijsde misdaad, een bijna vergeten huwelijk of een buitenechtelijke voortplanting, de sleutel voor de actuele raadsels te vinden. Het enige wat ik met de detectives uit de Californische school dreigde te gaan delen was een chronisch slaapgebrek.

Miljonairs en ‘hardgekookte gangsters’ zijn bij

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Koos van Zomeren, foto: Klaas Koppe

Van Zomeren teruggebracht tot Nederlandse proporties, maar de fatale vrouw is wel degelijk aanwezig (al drijft ze bijvoorbeeld slechts een wolwinkel), inclusief de haat-liefdeverhouding. Bovendien - en dat is Van Zomerens knipoog naar de lezer - lost de hoofdpersoon, journalist Ed van Es, de moord keurig op zonder zijn beroepseer geweld aan te doen. Philip Marlowe kan trots op hem zijn.

Dat de stijl van Van Zomeren in de loop der jaren is gegroeid, of eigenlijk gekrompen, ligt voor de hand. Het zou erg zijn als het anders was. Leidt het gebruik van korte, soms onvolledige zinnen - een ander wezenlijk kenmerk van Van Zomerens stijl - in *Terloops te water* nog tot een wat hijgerige indruk, in *Sterk Water* is die stijl hem een soepel kleed.

Vergelijk de volgende fragmenten:

> Wat zul je wanhopen over mijn nieuwe schoenen. Totaal naar de knoppen. Ja, je hebt gelijk, dat weet ik wel. Ze waren niet goedkoop. Dat kon je wel merken ook. Het leer was net zo soepel. Ze zitten lekker ook. Maar wat zou jij in mijn plaats gedaan hebben. Hetzelfde toch zeker?
> (*Terloops te water, p.12*)
> Een mooie gedachte. Echt een gedachte voor een borduurwerkje aan de muur. Verder kun je er absoluut niks mee. Dat zie je vaak bij mooie gedachten, ze hebben iets nutteloos, ze voegen niets toe aan wat er al is. Behalve zichzelf dan.
> (*Sterk water, p.9*)

Het is echter niet alles ironie wat de klok slaat, hoewel de formulering wel altijd een te nemen hindernisje opwerpt tegen al te directe gevoelens.

> Vanmorgen, bij grijzig, bijna vloeibaar ochtendlicht: Iris op haar rug, ogen dicht, mond een eindje open, laken opgetrokken tot aan haar kin, handen gevouwen op haar buik. Maar ze ademde wel.
> (*Een jaar in scherven, p.172*)

Door het ademloze kijken zijn de lidwoorden en de beweeglijke werkwoordsvormen er bij ingeschoten. Pas bij ‘ademen’ mogen ze weer. Het proza van Van Zomeren dient geproefd te worden als poëzie.

In zijn romans geeft dat een merkwaardige sensatie. Je wilt op je gemak die zinnen proeven, maar je wordt door de ingenieuze plot voortgedreven naar het eind. Zijn stukjes hebben daar minder last van. Vandaar wellicht dat veel lezers aan *Een vederlicht wanhoop* (een bundeling van stukjes uit NRC/Handelsblad), *Uilen* (idem) en *Het scheepsorkest* (stukjes op p.2 van het Zaterdags Bijvoegsel van NRC/ Handelsblad) de voorkeur geven.

Niet alleen stilistisch zijn die ‘stukjes’ (een oneerbiedige benaming, maar ze onttrekken zich aan iedere genre-aanduiding) typisch Van Zomeren, ook thematisch is de romanschrijver in volle glorie aanwezig. Een typerend voorbeeld is te vinden in het een na laatste stukje uit *Een vederlichte wanhoop*. De schrijver heeft tijdens een wandeling gefascineerd naar een zwerm spreeuwen staan kijken. Als de zwerm is neergestreken in de bomen langs de weg, gebeurt er het volgende:

> Pal naast de kade blijkt een dode spreeuw te liggen. Het bespikkelde buikje omhoog, de pootjes opgetrokken, het kopje spoorloos verdwenen. Je breekt je het hoofd over de vraag wie of wat hem daar zo kan hebben achtergelaten. Zinloos ligt hij daar, onmiskenbaar een individu.

Slechts gedeeltelijk zichtbaar is Van Zomerens structurele tovenarij. Het is een stukje als een puntzak. Beginnend met de rondvliegende spreeuwenzwerm, die in de loop van het verhaal neerstrijkt in een boom en in de punt eidigend met het individu. Wel zichtbaar is die lichte zelfspot achter de woordspeling *kopje - hoofd* waardoor de parallel dier - mens nog wat gepronoceerder wordt. Ik kom op Van Zomerens structurerend vermogen straks nog terug.

Ordening in de chaos

In die puntzak heeft Van Zomeren de thema's gestopt die zijn werk beheersen: eenzaamheid, dood, zoeken naar de zin van het bestaan, de relatie groep - individu, maar als je schudt, blijkt de inhoud te bestaan uit koekjes van hetzelfde deeg: de zin van het leven. Dat thema beheerst zijn hele werk, ook zijn journalistieke. Alle andere thema's, motieven en onderwerpen zijn terug te brengen tot een poging ordening aan te brengen in de chaos die leven heet, vat te krijgen op het verschijnsel leven, het eigen leven in een zinvol kader te zetten.

Al in *Terloops te water* is de spanning tussen de mens als individu en sociaal wezen aanwezig. Het auto-ongeluk, de zwerftocht in het donker die erop volgt en de verdrinkingsdood van de hoofdpersoon van deze roman zijn te beschouwen als het zich (onbewust?) afwenden van de anderen, die zijn individualiteit bedreigen, in het bijzonder zijn vriendin waarnaar hij op weg is. Zijn ambivalente houding t.o.v. haar wordt nog het beste getypeerd door de volgende scène:

> Ze legde haar handen in zijn hals en zei 'kom nou!' Half verwijtend vol overgave. Zijn hart brak. Hij voelde zich eerder in staat tot God te bidden dan haar, hoe lief ze hem ook was, na deze ontstellende idioterie nog ooit te zeggen dat hij van haar hield. Hij voelde zich een schoft en probeerde zich vergeefs het tegendeel aan te praten. (p. 112)

Het existenstialisme is niet spoorloos aan hem voorbij gegaan, maar het is niet alleen maar het modieuze gekoketteer van een adolescent met *L'enfer c'est les autres*. De spanning blijft aanwezig in de schrijver (en de mens). Het uitstapje naar de socialistiese partij, van 1971 tot 1976, is niet alleen te interpreteren als het zich niet willen neerleggen bij het individualisme dat hem in het bloed zit, maar ook als een poging zin te geven aan zijn bestaan.

Maar dat bloed laat zich niet verloochenen, want het zijn juist het conformisme en het vermorzelen van die individualiteit:

> in Helmond werd volgens mij nog gerookt. Er schijnen zelfs afdelingen (van de SP, FIN) te zijn geweest waar werd geneukt. (*Een jaar in scherven*, p. 269)

die hem doen besluiten de partij te verlaten. In zijn romans na 1976 zijn de diepgaande sporen, die die periode in hem heeft achtergelaten, te herkennen in de hoofdpersonen van zijn romans. Ed van Es in *Collega Vink vermoord* is een pure individualist, die moeite heeft zich te binden. Dat is in zijn volgende thrillers (van *Een eenzame verrader* tot en met *Explosie in mei*) niet anders met hoofdfiguren als Bob Vrolijk, Frank Houtman en Bob Hondius. *Loners*. Verknocht aan hun vrijheid, opportunistisch: een kantoorbaantje is niet met die vrijheidsdrang in overeenstemming, maar er moet brood op de plank komen. En alles bij elkaar genomen is het werk nog zo gek niet, al is het bij een sensatieblad als *Deze Week*. Je moet alleen niet met hoofdredacteuren te maken hebben. De overgang van journalist naar schrijver is een stap verder. Geen groter individuaslit dan de schrijver. Hij heeft zelfs geen hoofdredacteur die hem op de vingers kijkt. In *Het verhaal en Sterk water* zijn de hoofdpersonen dan ook schrijver.

Politiek

Naast de journalistiek doet schuifelend de politiek, de demarcatielijn bij uitstek van individu en gemeenschap, haar intrede in de boeken van Van Zomeren. Van Zomeren maakte als raadslid van de socialistiese partij en als journalist van *Nieuwe Revu* van zeer nabij kennis met de politiek. Met name daar waar de individuele politicus zich door corruptie en ambitie distantieert van de gemeenschap die hij vertegenwoordigt, vindt hij stof in overvloed voor zijn romans, met *Oom Adolf* als voorzichtige eerste politieke thriller. Opmerkelijk is dat in diezelfde periode de overgang naar of liever gezegd de terugkeer tot de literatuur wordt ingezet, in die

zin dat de personages voller worden, minder stereotiep, waardoor het verhaal aan diepgang wint. Als dat niet in één keer lukt, zoals in *Haagse lente*, gooit hij er een tweede roman (*Minister achter tralies* tegenaan, waarin hij ongeveer hetzelfde verhaal nog een keer vertelt, maar dan vanuit een andere persoon. Logisch gevolg: die boeken komen in de ramsj. Voor thrillerliefhebbers zijn ze te literair, voor literatuurliefhebbers te misdadig. Hetzelfde geldt overigens voor *Oom Adolf* en *De hangende man*.

Kenmerkend voor Van Zomerens houding t.o.v. de politiek is dat eigenaardige mengsel van fascinatie en afkeer. Het duidelijkst komt dat tot uiting in de figuur van Van Agt, die model gestaan heeft voor de politicus in *Oom Adolf* en *De witte prins*.

Inherent aan het thrillergenre zijn misdaad, geweld en moord. Bij van Zomeren houdt het moorden niet op als hij zich (weer) tot de literatuur wendt. Voor *Otto's oorlog* was hij kennelijk van plan politiek en misdaad eens een keer links te laten liggen en zijn vogelliefde bot te vieren in een roman, maar misdaad en (in mindere mate) politiek werken verslavend. 'Eentje om het af te leren' moet hij gedacht hebben aan het eind van het boek en hij stopte er alsnog een piepklein misdaadje

in. Hij is nooit helemaal afgekickt. In het verhaal ‘De Molen’ uit de bundel *Het verkeerde paard* laat hij de ik-figuur zeggen:

> De aandrift om te doden lijkt me heel natuurlijk, ik heb tenminste, afgezien van de geslachtsdrift, zelden iets natuurlijkers ondervonden, maar dat wil niet zeggen dat je eraan moet toegeven.
> (*Het verkeerde paard*, p. 202)

Koos van Zomeren, foto: Werry Crone

Het evenwicht in de natuur is gebaseerd op doden en gedood worden. Als in de boeken van Van Zomeren een roofvogel een prooi slaat, is dat een gebeurtenis waar weinig ophef van wordt gemaakt. Bij de mens komen er altijd andere overwegingen dan honger aan te pas. Doden bij Van Zomeren is een handeling die gepaard gaat met de nodige rationalisaties:

> Dat neemt niet weg dat ook de mens onderhorig is aan de basisprincipes van de natuur. (*Een jaar in scherven*, p. 150)

In *Sterk water* overweegt de hoofdfiguur, Pieter, verschillende keren de mogelijkheid zijn broer te doden. Aan het eind blijkt dat hij een elegantere manier van wraak nemen heeft ontdekt: een plaatsvervangende moord.

De natuur geeft te denken

De natuur is een van de meest kenmerkende motieven in het werk van Van Zomeren. Niet alleen in bovengenoemde natuurstukjes en de natuurreportages van *De grote droogte in waterland*, ook in zijn romans. Eerst is er het landschap. Bij Van Zomeren is het landschap het oerdecor van rivieren, heuvels of bergen, waarin reigers roerloos

voor zich uit staren, adders zigzaggend voortglijden en dassen hun burcht graven. De mens heeft zich ook ooit van een plekje in dit decor verzekerd, maar dat is intussen flink uit de hand gelopen. De tekenen van deze teloorgang zijn ook in zijn romans aanwezig: een in een ratteval gedode bunzing, een door boeren vergiftigde das, monotone buitenwijken met doorzonwoningen op de plaats waar eerst weidevogels nestelden, een slechtvalk die zich heeft opgehangen aan zijn riem, met uitsterven bedreigde otters (wat de onsterfelijke zin *uitsterven is een wel erg hevige manier van sterven* oplevert).

Hoeveel Van Zomeren ook van de natuur houdt, in zijn romans is die altijd functioneel aanwezig, nooit alleen maar voor de versiering. Tegenover het armzalige getob van de mensen zet hij met jaloerse liefde de vanzelfsprekendheid van het dierlijke zijn. Dieren hoeven geen verantwoording af te leggen, hoeven hun bestaan niet te verantwoorden tegenover zichzelf. Ze leven. Punt. Uit. De natuur geeft te denken. Zo filosofeert hij in ‘De uil als voorwendsel’:

> Doet zich dus de vraag voor waarom succesvolle ransuilen hun concurrenten de weg wijzen, of het voor hen niet voordeliger is de gemeenschappelijke roestplaats te mijden.
> (*Uilen*, p. 9-10)

Een retorische vraag. Van Zomeren projecteert het menselijke individualisme op de

dierenwereld en noteert de verschillen. Op het antwoord dat schoolmeester Maarten 't Hart (die overigens Hans Warrens negatieve kritieken op Van Zomerens werk trefzeker in het juiste perspectief plaatst) geeft in zijn bespreking van het boekje in NRC/Handelsblad van 2 juni 1989 zit hij dus niet te wachten. Leuk om te weten maar niet ter zake doende.

Maar de natuur is nog op een andere manier functioneel in het werk van Van Zomeren. De natuur als metafoor, als verwijzing, als ondersteuning van de handeling. In *Otto's oorlog* probeert de hoofdpersoon, een geslaagd zakenman, los te komen van de gebeurtenissen in zijn jeugd in de oorlogsjaren in Rotterdam. Hij zit geketend aan dat verleden. Met de zin van zijn leven heeft hij het trouwens ook niet eenvoudig. Om dat leven toch nog enige zin te geven financiert hij een aantal vogelexpedities waar hij zelf aan deelneemt. De vrijheid die hij zelf niet kent, wordt fraai gespiegeld in de vogel. Adembenemend zijn de beschrijvingen van gigantische zwermen in Arhavi (Turkije) en de trekvogels op de Banc d'Arguin aan de kust van Mauretanië. Zijn eigen trek is van een geheel andere orde dan die van de vogels, meer een vlucht voor zichzelf en het leven. Vogeltrek. Van Zomeren is erdoor gefascineerd, bijvoorbeeld als hij in de polder wandelt:

> Ik herinner me een rijstveld in Senegal. Een boom zonder schors, een irrigatiegoot met een roestige schuif, een neger die traag met een hamer zwaait. En een handvol tureluurs. Spiedend en pikkend tussen de rijststoppels. Dit tafereel dateert van jaren her, maar ik stel me voor dat dezelfde vogels nu door dezelfde rijstvelden stappen. Terwijl ze zich over de warme aarde buigen, groeit hun verlangen naar het noorden. Voor hun ogen schemert een landschap dat zich als geen ander leent voor het voortbrengen van nieuwe tureluurs: de Hollandse kade - maar niet deze.(...)
> De zon, een kille sinaasappel, schuift tegen het torentje van Kanis. Is dit dezelfde zon die de tureluurs op dit moment zien ondergaan in Senegal?
>
> (*Een vederlichte wanhoop*, p. 10-11)

Kruipend gedierte

Van Zomeren is een echte romanticus, een vogelaar: er - liefst alleen - op uit in de vrije natuur, vogels zien en horen die er alleen voor hem zijn. Er lopen nogal wat vogelaars door de boeken van Van Zomeren. Richard Mos bijvoorbeeld in *De witte prins*. Een typisch Hollandse romanticus. Als hij niet onder de vogels is, zit hij het liefst veilig thuis, met zijn arme bange hond.

Des te opmerkelijker is het dat de hoofdfiguur in *Sterk water* geen ornitholoog is, maar herpetoloog. Hij bestudeert het 'kruiend gedierte, de verschoppelingen der aarde' (p. 6). Wie dan naast hagedissen, kikkers, padden en slangen aan mensen denkt, heeft het mis. Voor dat soort verschoppelingen heeft Pieter geen enkele interesse. Wel voor koudbloedige dieren dus. Dat past goed bij zijn eigen karakter: een echte kouwe kikker, een slinkse slang. Op bladzijde 102 ziet Pieter tijdens een wandeling een adderwijfje. Het is alsof hij in de spiegel kijkt:

> Ze had mijn aanwezigheid opgemerkt en richtte zich voorzichtig op om zich een beeld van me te vormen. (...) Toen kwam de slang in haar

droomwereld tot een besluit. Ze kroop over zichzelf heen en glipte weg
in een bosje alpen-haagroos, haar gekronkel persifleerde het
zigzagpatroon van de rugschubben.

En het persifleert het gedrag van Pieter in het verhaal en daarmee het verhaal zelf, want Pieter is de vertellende ik-persoon. Pieter gaat iedere confrontatie uit de weg.
Het landschap van gletsjers en eeuwige sneeuw benadrukt het gebrek aan gevoel en warmte van Pieter nog.

Herwijnen

Zoals gezegd is het landschap het oerdecor waartegen natuur en mens wanhopig proberen zich staande te houden. Met een minimum aan woorden weet Van Zomeren de lezer Zwitserse bergen, Zuidlimburgse heuvels, Veluwse vennen en Westafrikaanse wadden voor te toveren, maar hij komt pas echt op gang als hij het uiterwaardenlandschap van Herwijnen en omgeving schildert. Het paradijs van zijn jeugd. Het verloren paradijs van het verleden heeft een specifieke plaats: een huisje aan de dijk met drie oude mensen: Tante, Adje, Lin. A la recherche du temps perdu. In *Een jaar in scherven* heeft hij geprobeerd die periode (de

vakanties tot zijn zeventiende jaar) te reconstrueren, vast te leggen, zijn herinneringen te toetsen aan die van anderen. Schrijven over Herwijnen is de poging van een ontwortelde romanticus een gat te graven voor zijn pijnlijk blootliggende wortels. Terug naar het land waar het leven goed was. Het Betuwse jongetje. Volg het spoor terug teneinde een antwoord te vinden op de vraag 'Hoe ben ik geworden tot wat ik ben?' en in het verlengde daarvan: 'Wie ben ik eigenlijk?', een van de meest centrale vragen - want direct gerelateerd aan de vraag naar de zin van het leven - in het werk van Van Zomeren. De keuze van zijn personages is dan ook tekenend: natuurminnaars of biologen (Otto Stein e.v.a. in *Otto's oorlog*, Richard Mos in *De witte prins*, Felix Rutten in *Het verhaal*, Pieter in *Sterk water*, om de voorbeelden tot zijn laatste romans te beperken), journalisten (Chris Fiege in *De witte prins*) en schrijvers die vaak ook nog natuurminnaar zijn (Wessel Matser in *Otto's oorlog*, Felix Rutten in *Het verhaal* en Bruno in *Sterk water*, waar Otto Stein nog aan toegevoegd zou kunnen worden vanwege zijn bewondering voor de gedichten van Wessel Matser). Het lijkt alsof hij met dezelfde stukjes telkens een andere legpuzzel probeert te maken.

De politiek uit zijn laatste misdaadromans heeft grotendeels plaats gemaakt voor de literatuur, hoewel die politiek in *De witte prins* op de achtergrond nog wel een rol speelt, maar niet meer dan dat.

Schijn en werkelijkheid

Leg de inhoud van zijn laatste romans eens naast elkaar:

* *De witte prins*: een dubbelganger van de minsiter-president probeert hem in samenwerking met een journalist moedwillig ten val te brengen door tijdelijk zijn plaats in te nemen;

**Het verhaal*: een scihjrver tracht de waarheid te achterhalen van een verhaal dat zijn oom en naamgenoot over zichzelf heeft verteld en waarvoor hij zelfmoord heeft gepleegd;

* *Sterk water*, een bioloog doet een poging zijn gehoor (en de lezer) ervan te overtuigen dat zijn broer, de schri)ver, een gezamenlijk uitstapje heeft misbruikt als stof voor zijn laatste roman.

Dit leidt tot opmerkelijke conclusies.

De combinatie van dubbelgangers- en tweelingmotief enerzijds en schrijverschap anderzijds heeft nauwelijks een criticus op de gedachte gebracht dat Van Zomeren het in die romans had over de verhouding tussen schijn en werkelijkheid, tussen fictie en realiteit. Het pleit natuurlijk voor de schrijver, dat hij zijn thematiek zo subtiel heeft verwerkt. Aan de andere kant lijkt het me ook vrij frustrerend voor een schrijver bij iedere recensie te moeten constateren dat je roman weer niet goed (genoeg) gelezen is.

Neem nou *De witte prins*. Aan het einde van het boek staat de hoofdfiguur Richard Mos, na een onrechtmatige poging bewijzen te leveren van het frauderen van de premier, op Het Binnenhof met een bord om zijn nek, met daarop een prachtige kretenzische paradox. Maar omdat Richard sprekend lijkt op premier Bufo (dat betekent *pad*, professor Peeters, dat kunt u in ieder fatsoenlijk Latijns woordenboek opzoeken, als u over de verklaring van Van Zomeren op. 6 van *Sterk water* hebt heengelezen!) krijgt de tekst op het bord een dubbele betekenis. Voor de omstanders ís hij premier Bufo, voor wie de tekst ook opgaat trouwens. Bovendien verwijst de

tekst - en daarmee zijn we bij de literatuur aangekomen - naar Nabokovs paradox van het schrijverschap. Daarmee krijgt het hele verhaal een extra dimensie.

Het dooreendwarrelen van schijn en werkelijkheid of van schijnwerkelijkheid en werkelijkheid in het reilen en zeilen van Richard Mos wordt tevens een metafoor van de literatuur, het probleem van het autobiografische karakter ervan en in diepste wezen van het individu. Dat de regie van Richards handelen in handen is van een journalist, is geen toeval natuurlijk.

In *Het verhaal* pleegt Felix Rutten, oom van de schrijvende ik-persoon Felix Rutten, zelfmoord. Het motief is schuldgevoel over de deelname aan het vermoorden van een aantal vrouwen en kinderen in Nederlands-Indië vlak na de oorlog. Als de ik-figuur dat gebeuren uit gaat zoeken, blijkt dat zijn oom nooit meegedaan kan hebben, omdat hij op dat moment op een heel andere plaats was en bovendien niet in de gelegenheid was, want hij lag in het ziekenhuis. Zelfmoord plegen om een zelf-verzonnen verhaal, de werkelijkheid zo nabootsen dat het echt lijkt. Als dat geen literatuur is. Dat procédé van net-echtlijken hanteert de schrijver Van Zomeren ook

als hij de ik-figuur een oeuvre meegeeft dat sprekend lijkt op dat van hemzelf. Van veraf lijkt het net een autobiografie.

Als Van Zomeren in *Een jaar in scherven* over *Sterk water* (waar hij in die tijd aan bezig is) schrijft, noemt hij dat zijn tweelingboek. Dat is opvallend, want Bruno en Pieter zijn helemaal geen tweeling. Bruno is vijf jaar ouder. Nog opvallender is dat Richard Mos in *De witte prins* veronderstelt dat hij een tweelingbroer van Bufo is en in *Het verhaal* glijden de karakters van de personages van de oom en de neef af en toe over elkaar heen, zoals op p. 119:

> In ieder geval begon het tot me door te dringen dat hij (= oom Felix, HN) allerminst verlegen zat om een rol in een verhaal van mij. Hij werkte geduldig en met grenzeloze toewijding, zoals het hoort, aan zijn eigen verhaal. Verdomd, ik dacht dat hij aan het schrijven was geslagen (...).

Alle drie de boeken zijn tweelingboeken. En het gaat telkens om twee uiteenlopende karakters. Het duidelijkst is dat in *Sterk water*.

Wetenschapper en kunstenaar

Pieter is de wetenschapper, Bruno de kunstenaar; Pieter is de verstandsmens, Bruno de gevoelsmens. Dat zat er in hun jeugd al in (op een wandeling hebben de broers een pad gevonden):

> De bovenkant van zijn snuit lag open en onder zijn schedel wriemelde iets witachtige. (...) Je kon de pad horen hijgen. Met een zekere moedwilligheid gaf ik me over aan het wrede schouwspel. (...) Wat mij fascineerde en Bruno deed kotsen waren dus geen hersenen maar maden. (p. 39)

Des te vreemder is het dat Pieter de toehoorders wil doen geloven dat Bruno hem tijdens hun uitstapje naar Zwitserland dagenlang heeft geobserveerd om over dat reisje een roman te schrijven. Dat past meer bij de wetenschapper dan bij een gevoelsmens als Bruno.

Er is veel meer aan de hand dan de critici ons willen doen geloven. Er zijn talloze aanwijzingen dat het om veel meer gaat dan de haat-liefdeverhouding tussen twee broers. Alleen de structuur al: *Sterk water* is een uit een kadervertelling geknipt verhaal. De roman begint - na een levensechte tekening van een kikker - midden in een zin uit een kader:

> ,waarop iemand anders, iemand die tot dusver geen stom woord gezegd heeft, zijn keel schraapt en zegt:

waarna de romanlange (118 pagina's) monoloog van Pieter volgt, die besloten wordt door een verkleinde tekening van de beginkikker. Het slot is weer een stukje uit het kader:

> Hier pauzeert de herpetoloog voor een slok mineraalwater. Terwijl zijn gehoor zich opmaakt voor het volgende verhaal, veegt hij zijn lippen af. Dromerig voor zich uitstarend zegt hij: ‘Ik had echt het gevoel dat ik hem te slim af was...’

De Miemerone van Van Zomeren. Hij doet een boekje open over vertellen, over literatuur. Pieter de herpetoloog promoveert zichzelf tot verhalenverteller, tot romanschrijver. Op p. 29 zegt hij trouwens zelf dat het weinig had gescheeld of hij was schrijver geworden. Sterker nog, het heeft niks gescheeld. Hij vertelt in het bestek van 118 bladzijden zijn versie van het uitstapje met zijn broer Bruno, die er al eerder een roman getiteld *Het Buitenland* over geschreven had, waar Pieter boos over is. Zijn vertelling is dan ook een wraakneming. Iets in de geest van ‘nu zal ik eens een boekje open doen over mijn beroemde broer’, maar tegelijk meer. Door zijn verhaal te vertellen tracht hij zijn broer Bruno op diens eigen terrein, het verhalen vertellen, te verslaan.

Een bekentenis

Maar. Het proza van Van Zomeren dient zorgvuldig gelezen te worden, niet alleen vanwege het stilistische vernuft, ook vanwege de grondige compositie. Over de slotzin hebben de critici bijvoorbeeld finaal heen gelezen. De zin is niet af. Er volgt nog wat. Een tegenstellende zin als: *maar dat was/is niet zo*. Dat wordt nog benadrukt door het woord *echt*. Bovendien gebruikt hij het woord *slim*. Als we kijken waar dat op slaat (hij heeft zijn broer door de telefoon sarcastisch van repliek gediend, terwijl hij wist dat zijn broer niet gevoelig was voor andermans sarcasme), is dat op zijn minst vreemd. Goed, hij is in ieder

geval zichzelf gebleven, want als er meningsverschillen waren, vluchtte hij altijd in sarcasme. Hij kon niet tegen zijn broer op. Maar is dat slim? Nee, maar de vraag moet luiden: is dát slim? Dat niet, maar wat dan wel? Dat is de vraag waar de hele roman eigenlijk om draait. Het is bijna te ingenieus om waar te zijn. Voor de slechte lezers, de critici dus, betekent hij niks, althans niet meer dan er oppervlakkig gelezen staat. Voor de goede lezer echter, is het een bekentenis: ik heb gefaald in mijn poging jou, lezer, te misleiden. De opperstalmeester van de eerste zin had het eigenlijk al verraden: 'die tot dusver geen stom woord heeft gezegd. Inderdaad, tot dat moment.

Maar Pieter is een domme jokkebrok, zoals op verschillende plaatsen in het verhaal blijkt. Pieter heeft zijn versie van de roman van Bruno verteld, maar niet zijn versie van het uitstapje. Anders gesteld, wat Bruno in zijn roman heeft geschreven, is nooit gebeurd. Het is fictie. Pieter doet het voorkomen alsof het werkelijkheid is (geweest). Er zijn talloze aanwijzingen in het verhaal voor. Het voert in het kader van dit artikel echter te ver ze allemaal na te lopen. De lezer die met dit uitgangspunt in het achterhoofd *Sterk water* (her)leest, zal verbaasd staan over het vernuftige spel dat Van Zomeren speelt met het overbekende thema van fictie en werkelijkheid - en met de lezer.

August Hans den Boef
Pramoedya Ananta Toer

Wanneer een schrijver in zijn vaderland onder censuur heeft te lijden, kan dit het oordeel beïnvloeden van degenen die elders zijn werk lezen. Voor hen zou het enige criterium moeten zijn of het werk literair beschouwd de moeite waard is. Die buitenlandse lezers kunnen echter geneigd zijn om hun solidariteit met iemand die door de autoriteiten wordt dwarsgezeten in hun waardering de hoofdrol te laten spelen en zich niet uit te spreken over de literaire kwaliteit.

Hoe begrijpelijk ook, het is een houding die tekort doet aan auteurs die werk van een hoge kwaliteit leveren.

Zo'n schrijver is de Indonesiër Pramoedya Ananta Toer. Een interessante man, die zowel tijdens de politionele acties, tijdens Soekarno, als tijdens Soeharto gevangen heeft gezeten (en bij elke gelegenheid van zijn boeken en manuscripten werd beroofd).

Veertien jaar duurde zijn gevangenschap de laatste keer, en nadat Pramoedya begin 1980 in vrijheid werd gesteld, lieten de Indonesische autoriteiten hem nog niet met rust. Hij kreeg tien jaar huisarrest - wat betekent dat hij zijn kampong in Jakarta niet mag verlaten - en sinds 1980 stuitte hij diverse malen op een publicatieverbod.

Maar we zouden het over de literaire kwaliteit hebben.

Het schrijverschap van Pramoedya vertoont een boeiende ontwikkeling. Aan het eind van de jaren veertig begon hij zijn carrière met verhalen die respectievelijk in zijn geboortedorp Blora en in het moderne Jakarta speelden. Sombere verhalen met een morele strekking, die we ook vinden in de romans die Pramoedya in de jaren vijftig publiceerde en die hij situeerde tijdens de Japanse bezetting of de antikoloniale oorlog tegen Nederland.

Nadat Pramoedya in 1957 was opgehouden met het schrijven van literatuur - hij wilde zich voortaan bezighouden met journalistiek en politiek - publiceerde hij studies over de Chinezen in Indonesië, over prinses Kartini en over de ontwikkelingen in de Indonesische literatuur, naast journalistiek werk.

In het midden van de jaren zestig overwoog Pramoedya om weer terug te keren naar het terrein van de literatuur. Hij wilde een serie historische romans aan de opkomst van het Indonesische nationalisme wijden. Daadwerkelijk begon hij onderzoek hiervoor te doen, maar de coup waarmee Soeharto in 1965 aan de macht kwam en tengevolge waarvan Pramoedya werd gearresteerd, verhinderde dat hij het project voltooide.

Omdat het project hem toch niet losliet, heeft Pramoedya zijn verhalen toen maar aan medegevangenen verteld. Nadat de autoriteiten hem op het laatst hadden toegestaan te schrijven, wist hij de manuscripten naar buiten te laten smokkelen. De meeste van deze kopieën werden echter in beslag genomen en de originele manuscripten kreeg Pramoedya bij het verlaten van de gevangenis niet mee.

Desondanks kwam in de zomer van 1980 het eerste deel van zijn tetralogie over de opkomst van het Indonesische nationalisme uit: *Bumi manusia (Aarde der mensen)*. Deze roman had vijf herdrukken beleefd toen hij al vrij spoedig gevolgd werd door *Anak semua bangsa (Kind van alle volken)*. Op dat moment werd het de regering-Soeharto te gortig. Men nam beide boeken uit de handel en sommeerde elke staatsburger die exemplaren van de gewraakte teksten bezat, ze in te leveren. De procureurgeneraal oordeelde namelijk dat in beide boeken ‘door toedoen van de volleerde en geslepen pen van de schrijver op een verfijnde en verborgen wijze

met gebruikmaking van historische data marxistisch-leninistische concepten zijn geïnfiltreerd'.

Pas midden 1985 verscheen *Jejak langkah (Voetsporen)*, het derde deel, dat spoedig door een voorlopig verschijningsverbod werd getroffen. Het in 1988 gepubliceerde *Rumah Kaca (Het glazen huis)*, mag in Indonesië niet verschijnen.

De romans zijn in Nederland alle in vertaling verschenen, evenals in een aantal andere landen.

Ik wil de vier romans in chronologische volgorde bekijken, om te traceren op welke manier Pramoedya de ontwikkeling van zijn hoofdpersoon Minke (en daarmee van het Indonesische nationalisme) stap voor stap zichtbaar

maakt. Vervolgens wil ik hierbij de biografie *Sang pemula (De pionier)* betrekken die Pramoedyaheeft gewijd aan Raden Mas Tirto Adhi Soerjo, de man die model heeft gestaan voor Minke.

In de zomer van 1985 vertelde Pramoedya mij hoe hij zelf de opbouw van de tetralogie zag:

> In het eerste deel beschrijf ik de botsing tussen de traditionele cultuur en de westerse, met alle implicaties vandien. Het tweede vertelt hoe die cultuur zich begint te oriënteren op een ruimere ervaringswereld. Het derde deel laat zien hoe die beweging volwassen wordt en het vierde hoe de koloniale reactie daarop is. Je moet mijn romancyclus in een groter verband zien, je kunt het vergelijken met een ei. Dat is er in het eerste deel, dat komt uit in het tweede, in het derde wordt het een kip en ten slotte treedt de kip buiten de perken van de Nederlandse politieke ethiek en wordt ze tot de orde geroepen.

Het ei gelegd

De tetralogie begint met *Aarde der mensen*. We lezen hoe een adellijke Javaan op dezelfde dag is geboren als koningin Wilhelmina, die hij later als een soort godin beschouwt. Minke (een racistische getinte bijnaam die een leraar hem heeft gegeven: 'monkey') is de zoon van een regent, de reden dat hij als één van de weinige niet-Europeanen toegang krijgt tot de HBS. In het laatste jaar van deze opleiding neemt een nieuw idool de plaats in van Minkes geliefde vorstin. Hij heeft namelijk het meisje Annelies Mellema leren kennen, een schoonheid van gemengd bloed. Op instigatie van haar moeder, Njai Ontosoroh, gaat hij bij hen wonen. Deze vrouw is de concubine van Annelies' vader en na diens dood bestuurt zij in haar eentje zijn welvarende landbouwbedrijf.

Minke wordt gefascineerd door Njai Ontosoroh. Als jong inlands meisje is zij door Mellema van haar ouders gekocht en sindsdien heeft zij niet alleen een perfecte beheersing van het Nederlands verworven, maar bovendien een grote kennis van de Europese zeden en gewoonten. Het intrigerende van deze vrouw is dat juist haar aanpassing haar zo wantrouwig maakt jegens de kolonialen.

In de loop van de roman blijkt dit wantrouwen gegrond. De inlanders zijn juridisch volkomen rechteloos wanneer Annelies als minderjarige door een blanke halfbroer naar Nederland wordt ontboden. Ook al zijn Annelies en Minke volgens de islamitische traditie getrouwd, de apartheidswetten in het koloniale Indië erkennen hun huwelijk niet.

Aarde der mensen is echter méér dan een koloniale liefdesgeschiedenis met ongelukkige afloop (in het tweede deel wordt verteld hoe Annelies, kort na haar aankomst in Nederland overlijdt).

We vormen stukje voor stukje een beeld van de Indische maatschappij rond het begin van deze eeuw, door de verschillende figuren waarmee Minke wordt geconfronteerd. De belangrijkste zijn: een Franse vriend die door de Atjeh-oorlog de barbaarsheid van het koloniale systeem had ontdekt, een radicale lerares, een verlichte assistent-resident en diens twee 'moderne' dochters en een Japanse prostituée. Door hun levensgeschiedenis of door hun standpunten wordt Minke aan het denken gezet. En niet alleen aan het denken: in *Aarde der mensen zet* Minke ook de eerste schreden op het pad van de literatuur en de journalistiek. Het begint met verhaaltjes uit het Indische leven voor een plaatselijke, Nederlandstalige krant,

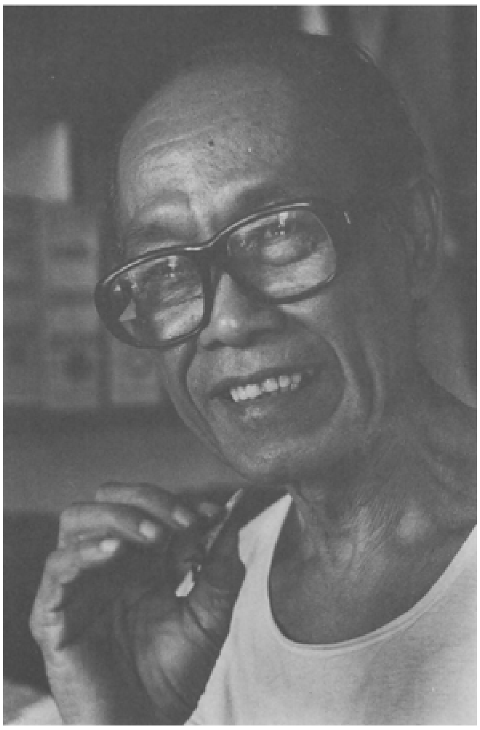
waarbij hij door de hoofdredacteur wordt gestimuleerd, ook als hij zich met de pen verdedigt tegen de willekeur waaraan hij en de zijnen worden blootgesteld.

De manier waarop Pramoedya de vertelinstantie hanteert, is heel levendig. Regelmatig onderbreekt Minke zijn verhaal met brieven en met eveneens in de eerste persoon gestelde geschiedenissen van anderen.

Het ei komt uit

Het centrale thema van *Aarde der mensen* is dat Minke zich geleidelijk aan bewust wordt van de tegenstellingen tussen koloniale overheersers en autochtone bevolking.

In *Kind van alle volken* diept Pramoedya dit proces verder uit. Voor het eerst realiseert Minke zich dat er ook tegenstellingen tussen de Javanen onderling bestaan. De boeren worden uitgebuit, terwijl de kleine bovenlaag waartoe hijzelf behoort, profiteert van het systeem. Een jonge Chinese opstandeling vertelt Minke over de plannen die hij en zijn vrienden met het Keizerrijk hebben en over de antikoloniale strijd die op dat moment al door de Filippino's wordt gevoerd.



Pramoedya Ananta Toer, foto: Ron Giling

Dat is allemaal nieuw voor Minke en omdat hij constateert dat hij evenmin iets weet van de levensomstandigheden op het Javaanse platteland, besluit hij daar een kijkje te nemen. Als hij de wantoestanden daar leert kennen, grijpt hij onmiddellijk naar de pen. Dan komt hij voor het eerst in conflict met zijn hoofdredacteur. Schokkender nog dat het conflict is de achtergrond daarvan. Tot zijn verbijstering verneemt Minke namelijk dat de krant te maken heeft met de belangen van de suikerindustrie en het is juist het beleid van de suikerfabrieken dat hij aanklaagt.

Het duizelt hem nog meer als hij op de boot naar Batavia zijn Nederlandse collega Ter Haar ontmoet. Deze journalist, een cynicus, legt hem uit dat in tegenstelling tot wat Minke denkt, niet de wetenschap, maar het kapitaal de moderne tijd regeert. Ook Minkes bewonderde vorstin moet eraan geloven als hij hoort hoeveel geld de koninklijke familie aan Indië verdient.

De ideeën van Ter Haar zijn ronduit marxistisch, maar dat betekent niet dat de analyse van de Indonesische procureur-generaal, die ik in het begin citeerde, juist is. De manier waarop Pramoedya de leerjaren van Minke beschrijft, staat heel ver van ‘een dogmatische, eenzijdige - zij het handig gepresenteerde - marxistische visie’. Het is te midden van een stortvloed van meningen, standpunten en indrukken die over Minke heenkomt, dat hij zijn eigen visie ontwikkelt. Elke mening in beide boeken - ook die van de marxist Ter Haar - wordt door andere genuanceerd.

Dat nuanceringsproces leidt niet tot een slappe wereldbeschouwing van de gulden middenweg, maar tot een persoonlijk inzicht. Deze manier van vertellen is zeker boeiend voor de lezer die de geschiedenis van het Indonesische nationalisme niet kent. Hij is vrijwel even onwetend als Minke, en door het tempo van diens ontwikkeling is hij in staat de groeiende tegenstelling in de Indische samenleving op de voet te volgen.

De kip loopt rond

In *Voetsporen* wordt het echt menens. Minke begint zich nu op veel terreinen te roeren. Zo richt hij het eerste weekblad in het Maleis, de *Medan*, op. Het heeft zoveel succes dat Minke er al spoedig een dagblad van kan maken. Hij staat ook aan de wieg van een aantal Indische belangenorganisaties, waarvan sommige eveneens een succes blijken. Bovendien leert Minke mensen van importantie kennen, zoals de bewogen journaliste Maria van Zeggelen, de prinses Kartini die pleit voor een goede scholing van Inlandse meisjes - opdat die zelfstandig worden - en zelfs Van Heutz, ‘de moordenaar van Atjeh’.

Vooral de ontmoetingen met Van Heutz leveren spannende bladzijden op. Van Heutz zoekt in de periode dat hij gouverneur-generaal is regelmatig contact met Minke. De ‘Toean Besar’ geeft hem zijn geliefde Multatuli te leen en biedt de jonge inlander financiële hulp aan voor de uitvoering van diens plannen. Na verloop van tijd ziet Minke echter de keerzijde van de ‘ethische politiek’ die Van Heutz voorstaat. Een verenigd Indië dat centraal geleid wordt, waar de onafhankelijke vorstendommen onderworpen zijn aan het gezag van Batavia; waarin een ontwikkeld inlands kader zeer welkom is. Dit ethische politiek staat haaks op Minkes idealen van een vrij Indië, waar iedereen gelijk is. Behalve de Hollandse autoriteiten vindt hij in de strijd voor deze idealen ook het Javaanse establishment tegenover zich.

De interne verdeeldheid van de Indische bevolking vormt het grootste beletsel voor de verwezenlijking van Minkes idealen. Voor zijn krant kiest hij het Maleis omdat hij dan ook andere volken dan het Javaanse kan bereiken. Sommige Javanen maken

hiertegen bezwaar, omdat ze hun eigen taal superieur vinden. Eén van de organisaties waarbij Minke betrokken is, staat slechts open voor Javaanse intellektuelen: natuurlijk beschouwt hij dit als een negatieve beperking.

De eerste organisatie die hij zelf opricht is de Syarikat Pryayi, louter samengesteld uit ambtenaren. Minke merkt al spoedig dat deze groep wel het minst beweeglijk is: de ambtenaren hebben belang bij de status quo en zijn bang om hun nek uit te steken.

Aandachtig zoekt Minke naar een bindend element in de inlandse samenleving en uiteindelijk kiest hij voor de Islam. Een keuze die niet vrij is van problemen, al was het maar door de traditionele rol die deze godsdienst aan de vrouwen toebedeelt.

Voetsporen wordt in toenemende mate het verslag van de weerstanden die Minke allerwege aantreft: zijn geestverwanten zien niets in de strijd van de boeren tegen de suikerondernemingen en evenmin in de strijd van het Balinese volk tegen de soldaten van de 'Kom-

penie'. Hij komt bovendien voor de taak te staan de heethoofden in zijn eigen gelederen af te remmen. Als hem dat niet meer lukt, grijpt het gouvernement in; zijn kantoor wordt gesloten en hijzelf gevangen genomen. De roman eindigt dan ook in mineur: in afwachting van zijn vervoer naar een ballingsoord schrijft hij een afscheidsbrief aan zijn vrouw. Hij geeft haar het recht om te scheiden.

Voetsporen vertelt de spannende geschiedenis van een activist, soms wat moeizaam door de aandacht voor historische en politieke verwikkelingen, maar overwegend een relaas dat de lezer geboeid volgt. Gehandhaafd blijft de vorm van de twee vorige delen, met brieven en veel dialoog. Minke praat met zeer uiteenlopende figuren, van wie hij steeds iets leert, ook al begrijpt hij dat pas jaren later wat precies.

Sommige figuren staan hem zeer na, zoals zijn vrouwen. In het begin van *Voetsporen*, als hij in Batavia een opleiding tot inlandse arts volgt, trouwt hij met een Chinese nationaliste. Een paar jaar leven ze in harmonie met elkaar, tot Minke haar definitief kwijtraakt aan de Chinese beweging. Later wordt hij verliefd op een prinses die met haar familie is verbannen. Met steun van Van Heutz en zijn ouders dingt hij naar haar hand en hij trouwt met haar. Ook deze vrouw verliest hij echter, door zijn verbanning.

Een ander geval vormen Minkes ouders. Aanvankelijk heeft het regentenechtpaar weinig begrip voor hun zoon, die de oude tradities negeert, die vanwege zijn politieke ideeën een medische opleiding niet mocht afmaken en de positie van zijn vader indirect bedreigt. Doch aan het eind van het boek schrijft zijn vader dat hij Minkes gelijk inziet en dat hij hem zal steunen. Wat dit betreft eindigt *Voetsporen* niet in mineur.

De kip gevangen

Tot en met *Voetsporen* dateerde Pramoedya zijn romans op het eiland Buru, waar hij zo lang gevangen heeft gezeten en waar hij de geschiedenis van Minke mondeling aan zijn medegevangenen verhaalde. Iets van deze manier van vertellen was dan ook in de boeken terug te vinden, in de vorm waarin Pramoedya ze na zijn vrijlating publiceerde: veel beschrijving, commentaar, functionele herhaling. In de eerste twee delen werkte dit goed. Het lijvige derde deel vond ik wat moeilijker om door te komen.

Onlangs is het vierde en laatste deel. *Het glazen huis*, vertaald en met deze roman komt Pramoedya niet alleen aan mijn bezwaren tegemoet, hij overtreft ook de eerste delen door een prachtige literaire kunstgreep die een geheel nieuwe dimensie aan de serie toevoegt. *Het glazen huis* is dan ook niet meer gedateerd op Buru. Ik denk dat Pramoedya de opzet voor deze roman heeft ontwikkeld na 1980, het jaar van zijn gedeeltelijke vrijlating.

Werd het verhaal tot nu toe verteld door Minke zelf en eindigde het in *Voetsporen* met diens verbanning, een vierde deel zou vanuit Minkes perspectief een probleem opleveren. Hoe kunnen we de verdere opkomst van het Indonesische nationalisme volgen vanuit een verteller die ver van alles is verbannen, in de positie verkeert van een volkomen buitenstaander? *Het glazen huis* wordt dan ook door iemand anders verteld, iemand die de verdere gebeurtenissen als geen ander kan volgen: Minkes grote tegenstander.

We kennen hem uit het laatste deel van *Voetsporen*, de inlandse intellektueel Pangemanann ('met twee "n"s'). Hij kwam daar bij Minke op bezoek met een verhaal dat hij had geschreven over de opstandeling Pitoeng en hij vroeg aan hem of die

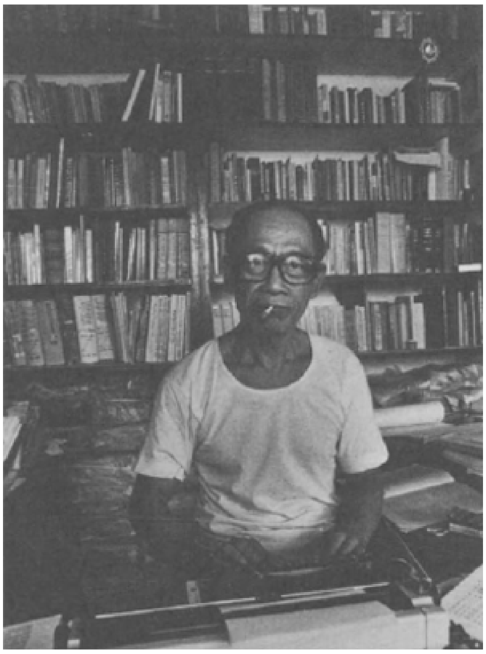
dat de moeite waard vond om te publiceren. Kort daarna vernam Minke dat Pangemanann politiecommissaris is en vatte het vermoeden bij hem post dat er banden tussen hem en de knokploeg bestonden. Het was deze politieman onder wiens leiding Minke tenslotte werd gearresteerd.

De verteller van *Het glazen huis*, Jacques Pangemanann, is een op de Sorbonne geschoolde inlander, die de opkomende nationalistische krachten in de gaten houdt (voor hem zitten ze in een ‘glazen huis’) en het gouvernement adviseert hoe het de beweging in de hand zou kunnen houden.

Een negatief spiegelbeeld van Minke, deze ontwikkelde inlander die zijn kennis en talenten juist aanwendt om het opkomende nationalisme tegen te werken? Gedeeltelijk wel, maar Pramoedya maakt het spannender door het te compliceren. Pangemanann collaboreert, maar niet uit principe. Hij is een bewonderaar van Minke en ziet met enthousiasme de invloed van de nieuwe nationalistische organisaties groeien.

Teleurgesteld is hij zelfs, wanneer hij moet gadeslaan hoe de organisaties na Minkes ver-

banning stuurloos zijn geraakt, fouten maken, zich laten manipuleren. Zeer veel verwacht Pangemanann van de mooie Soendari in wie hij de talenten van Kartini èn Minke verenigd ziet; juist daarom beraamt hij een plan om haar via een huwelijk onschadelijk te laten maken.



Pramoedya Ananta Toer, foto: Ron Giling

De verklaring voor het feit dat Pangemanann braaf zijn werk blijft doen is eenvoudig: zijn inkomen, status en pensioen wil hij niet in de waagschaal stellen. Ook al wordt hij regelmatig door Indo's en blanken beledigd (ze vinden het maar vreemd, een inlander op zo'n hoge positie).

Geen wonder dat Pangemanann verscheurd wordt tussen zijn bewondering voor Minke en het vervullen van zijn plicht als koloniale spion (het denken over deze morele kwesties lijkt sterk op dat in een ouder verhaal van Pramoedya: *Korupsi [Corruptie]).*

Het resulatat van deze innerlijke morele strijd is dat Pangemanann zijn ziel verliest. Hij wordt geplaagd door dromen en geestverschijningen. Onder andere van de opstandeling Pitoeng die hij heeft verslagen en over wie hij een verhaal heeft geschreven, van Minke en van een prostituée die werd vermoord vlak voor hij haar zou ontmoeten. Pangemanann raakt aan de drank, zodanig dat zijn Franse vrouw met hun kinderen naar haar vaderland terugkeert. Het boek eindigt als hij de moed vat om met zijn leven te breken en terug te gaan naar Nederland (of zichzelf te doden?). Dat besluit hij nadat Minke is overleden.

De nieuwe aanpak brengt met zich mee dat we weinig over Minke vernemen. Des te meer horen we over het leven van Pangemanann en over het verdere reilen en zeilen van de inlandse organisaties.

Op deze manier krijgen we (via de spion, een knooppunt van informatie) een gevarieerd beeld van de verdere opkomst van het Indonesisch nationalisme. Bovendien een beeld van de ideeën die er bij Nederlanders en autochtonen over de verschillende nationalistische bewegingen bestaan. Wat dit betreft maakt het weinig uit dat Pangemanann de verteller is en niet Minke, ook hij leert in zijn gesprekken met anderen weer dingen die hj itot op dat moment niet wist; ook bij hem rijpt de visie op het nationalisme in de loop van zijn verhaal.

Interessant is dat Pangemanann de beschikking krijgt over de manuscripten van Minke (die de titels dragen van de drie vorige romans!) en zich moeizaam buigt over de vraag wat in die aantekeningen fictie en wat werkelijk is gebeurd.

Aan het slot, bij de beschrijving van Minkes laatste dagen, als hij is teruggekeerd van zijn ballingschap, volgen we hem in het glazen huis van Pangemanann langs de locaties uit de eerste delen van de tetralogie. Uiteraard brengt hij ook een bezoek aan de boerderij van Njai Ontosoroh, inmiddels in handen van haar vroegere lijfwacht Darkam. Maar Minke blijft vaag, we vernemen niet meer wat er op die momenten door hem heengaat, we lezen alleen de speculaties van zijn antogonist Pangemanann daarover. Aangrijpender is dan ook de terugkeer van Njai Ontosoroh uit Frankrijk. Zij meent aanvankelijk dat Minke nog leeft, tot het moment dat Pangemanann haar zijn graf toont. Aan het slot bezorgt de spion haar zowel Minkes manuscripten als zijn eigen aantekeningen: *Het glazen huis*.

Op dat moment beseffen we dat deze onafhankelijke Njai Ontosoroh de tweede hoofdper-

soon uit de tetralogie is. De eerste figuur die Minke heeft geïnsprireerd en waarschijnlijk ook degene die voor hem de zelfstandigheid van inlandse vrouwen als een onlosmakelijk deel van de anti-koloniale strijd heeft doen bedenken. Na de verschijning van het vierde deel kent de tetralogie ook een derde hoofdpersoon: de innerlijk verscheurde Pangemanann.

De werkelijkheid

Jammer is dat *Het glazen huis* net als de vorige delen weer een nawoord heeft waar weinig meer in staat dan een korte samenvatting van de inhoud en een beschrijving van de problemen die Pramoedya met de Soeharto-censuur heeft. Veel liever had ik hiervoor in de plaats een lijst met de belangrijkste personages uit de tetralogie gehad - soms duizelt het de lezer - plus een beschrijving van de figuren uit de werkelijkheid, aan wie zij zijn ontleend.

Degene die naar de laatsgenoemde informatie zoekt, zal veel van zijn gading vinden in Pramoedya's biografie *De pionier*, eveneens vorig jaar vertaald.

Een van de pioniers het Indonesische nationalisme was Raden Mas (een adellijke titel) Tirto Adhi Soerjo; een Javaan die aan de wieg stond van de eerste inlandse belangenorganisatie, en met het koloniale gezag in de clinch lag omdat de ‘ethische’ politiek niet voldoende aan zijn nationalistische aspiraties beantwoordde, en wat even belangrijk was, de eerste Maleise krant oprichtte, en zelf onophoudelijk schreef, ondertekenend met zijn initialen: T.A.S.

Deze T.A.S. nu was het model voor de Minke in de romantetralogie. Pikant is dat ook in het huidige Indonesië geen belangstelling voor deze pionier bestaat. Eén van de oorzaken is waarschijnlijk de analogie tussen de koloniale onderdrukking en die onder Soeharto, die zich bij de lezer opdringt.

In *De pionier* laat Pramoedya explicieter zien dan in de tetralogie waarom hij zo door deze figuur is gegrepen. Vooral heeft hij zich geërgerd aan de manier waarop men, ook in Nederland, de laatste jaren van T.A.S.' leven beschrijft: de eens zo gevierde pionier eindigde, teruggekeerd van zijn ballingschap, ‘volslagen idioot en mensenschuw’.

Waarnaar Pramoedya in zijn biografie slechts kon gissen, namelijk naar wat T.A.S. op het eind van zijn leven bewoog, kan hij in de fictie, in *Het glazen huis*, ongehinderd reconstrueren. Dat Minke zich verborgen hield, was een kwestie van strategie: hij wilde zijn beweging niet in gevaar brengen, hij bleek veel en veel meer door het gouvernement te zijn tegengewerkt dan hij had verwacht, ook op een manier die de wet niet toeliet. Achter deze machinaties zat zijn schizofrene opponent Pangemanann. In werkelijkheid was dit overigens een Nederlander, een opvolger van Snouck Hurgronje.

De verhouding tussen de tetralogie en de biografie is boeiend. Sommige figuren blijken ook in de serie historisch, andere fictie, sommige namen zijn gewijzigd, andere niet, sommige gebeurtenissen zijn verzonnen, andere niet. De ballingschap duurde geen zeven jaar zoals in *Het glazen huis*, maar zes maanden.

Gecompliceerd is ook de relatie tussen Minke en zijn model. Zo zijn er in sommige van de vier boeken duidelijke verschillen met de werkelijkheid, toch identificeert een man in *Het glazen huis* Minke met de aanduiding T.A.S. Een spanning tussen realiteit en verbeelding die in deze roman zelf door Pangemanann werd gesignaleerd.

In de Nederlandse vertaling van *De pionier* is geen literair werk van T.A.S. opgenomen, in tegenstelling tot in het origineel. Met name in *Voetsporen* raakte de

lezer nieuwsgierig naar wat Minke nu precies schreef en het journalistieke werk van T.A.S. dat wel als bijlage aan *De pionier* is toegevoegd, maakt je ook geïnteresseerd in het literaire.

De strijd om het bestaan

Overigens is er nog een andere 'werkelijkheid'' die een nieuwe dimensie aan de romanserie over het leven van Minke toevoegt: het leven van de miljoenen landgenoten die onder uiterst kommervolle omstandigheden de strijd om het dagelijks bestaan moesten voeren. Zo iemand is de hoofdpersoon uit *Gadis Fantai (Meisje van het strand)*, een roman van Pramoedya die onlangs is vertaald.

De tetralogie over Minke is namelijk niet het enige werk van langere adem dat Pramoedya heeft geschreven. Lang voor hij onderzoek deed naar de wortels van het Indonesische nationalisme, schreef hij een trilogie die zijn familie tot inspiratiebron had. Het eerste deel, *Meisje van het strand* is een hommage aan zijn grootmoeder. Het beschrijft hoe een meisje uit een vissersdorp op veertienjarige leeftijd wordt uitgehuwelijkt aan een Javaanse edel-

man in de stad. Twee jaar lang leeft ze min of meer als een gevangene in diens paleis, tot ze een kind baart en wordt weggestuurd, net als haar voorgangsters. Zonder haar kind.

Ontroerend is de manier waarop Pramoedya de eenzaamheid van het meisje beschrijft, dat gaandeweg iets leert begrijpen van haar positie als iemand uit het volk die door de adel genegeerd wordt, maar door de bedienden als echtgenote van een edelman evenmin als gelijke kan worden geaccepteerd. Zoals ze daardoor ook vervreemdt van de mensen uit het vissersdorp. Na de verstoting keert ze daarom niet meer terug naar het dorp van haar familie, maar vertrekt ze naar een andere stad, Blora. Het tweede deel van de trilogie zou betrekking hebben gehad op de generatie van Pramoedya's ouders en de koloniale macht waarmee zij te maken hadden en het derde met de generatie van hemzelf, die van de Indonesische vrijheidsstrijders. De manuscripten van de trilogie zijn echter tijdens Pramoedya's gevangenschap verdwenen en hij wenste na zijn vrijlating liever de energie te besteden aan het verhaal van Minke dan dat van zijn familie opnieuw te schrijven. Toen *Meisje van het strand*, dat vóór 1965 als feuilleton was verschenen, enige jaren geleden in een Australische bibliotheek werd teruggevonden, was het dan ook niet Pramoedya zelf, maar zijn uitgever, Joessoef Isak, die de roman nog eens door de machine haalde.

Uiterst jammer dat we de andere delen nooit zullen lezen, want *Meisje op het strand* (onlangs vertaald) is, louter literair bekeken, het gaafste werk dat Pramoedya heeft gepubliceerd. Het mag de politieke en filosofische dimensies missen van de Minke-tetralogie, misschien is het daarom wel zo aangrijpend. Bovendien begrijpt de lezer van *Meisje op het strand* door de beschrijving van de geweldige kloof die er tussen de rijke adel en de arme bevolking gaapte, veel meer van de problemen die de adellijke Minke op zijn weg tegenkwam. Van de onwil en het onbegrip dat hij in zijn eigen bevoorrechte milieu aantrof tegenover zijn aspiraties voor een vrij Indië, waar iedereen gelijk is.

Uiteraard is ook *Meisje op het strand*, wellicht omdat de ‘nieuwe adel’ uit het Soeharto-tijdperk teveel analogieën bespeurde, verboden.

Al met al is *Het glazen huis* een waardig en verrassend slot van een boeiende romanserie. Voor Nederlandse lezers vooral enerverend omdat de tetralogie laat zien dat er in Indië al heel wat broeide, lang voor 1945, het moment dat de Republik Indonesia werd uitgeroepen. Dat het Indonesische nationalisme niet is geïmporteerd uit Japan, maar al vóór de Eerste Wereldoorlog in eigen bodem begon te ontkiemen. De manier waarop Pramoedya dat stap voor stap laat zien aan de hand van de meest interessante figuren, met vallen en opstaan, met schade en schande, met hun lektuur, hun debatten, maakt dat dit proces de lezer in het hoofd gegrift wordt. De ik-vorm waarin we het een en ander vernemen, maakt het geheel nog persoonlijker en boeiender. De tetralogie doet dan ook op geen enkele manier denken aan de even lijvige sociale en historische romanseries uit de naturalistische periode in de vorige eeuw. De mengvorm tenslotte, tussen de verschillende stijlen, doet misschien aanvankelijk onwennig aan - met name het filosoferen over kwesties van morele aard, die de postmoderne westerling tegenwoordig een zorg schijnen te zijn - hij zorgt echter ook voor de afwisseling. Temidden van bijna 1500 pagina's tekst is die afwisseling noodzakelijk. Met zijn romantetralogie heeft Pramoedya Ananta Toer niet alleen een onvergetelijk monument opgericht voor zijn Tirto Adhi Soerjo, maar ook voor de Indonesische literatuur.

Peter van den Hoven

Wat je bedenkt ben je zelf
Over het werk van Imme Dros

Jim, de 16-jarige hoofdpersoon uit *De witte boot* (1985) van Imme Dros, haalt uit een geheime bergplaats een oude schoenendoos tevoorschijn. Een verfomfaaid kiekje en een trommeltje waar vroeger boterbabbelaars in gezeten hebben, genereren herinneringen aan zijn stiefzusje Jenni en de dood van zijn vriend Rens:

> Jim staart over het trommeltje door lagen tijd, een weeë geur van suiker vermengd met roest hangt om hem heen. De doos van Pandora is open.

Vanaf dat moment wordt hij belaagd door het verleden dat hem aangrijpende beelden, gebaseerd op onvoldoende verwerkte gebeurtenissen, als door een laterna magica voorhoudt. De confrontatie is plotseling, fel en dwingend: hij wordt voor de keus gesteld zichzelf te blijven ontlopen, òf de oogkleppen die hem van anderen maar vooral van zichzelf afschermen, weg te doen en eens recht in de spiegel te kijken. Hij moet in het reine zien te komen met de verstrengeling van verleden en heden, met zijn persoonlijke mogelijkheden en beperkingen, met zijn gaven en kwalen die, als in het oude verhaal over Pandora, pardoes uit de doos springen en zijn leven grondig in de war schoppen.

Dit centrale gegeven, jonge mensen uit zelfbehoud op zoek naar de bronnen van hun eigenwaarde, vinden we, met de nodige modificaties, terug in vrijwel alle boeken van Imme Dros. Iedereen, zo lijkt ze met elk boek weer te zeggen, draagt diep in zich zo'n doos van Pandora met zich mee, en wil je echt weten wie je bent, waar je oorsprong ligt, dan moet het deksel eraf. Dan moet je uitvinden wat daaronder zit, ongeacht wat de gevolgen zijn. De inhoud is voor ieder verschillend, maar bevat een paradox aan bedreiging en fascinatie: onzekerheid, twijfel, onvermogen, lafheid en angst, naast minderwaardigheids- en schuldgevoelens en niet te vergeten jaloezie, verdriet en pijn. Maar ook: vriendschap en vertrouwen, eerlijkheid en eigenwaarde, doorzettingsvermogen en toekomstverwachting, hoop en fantasie, moed en liefde. De verwarring die met deze basale paradox gepaard gaat verkeert uiteindelijk in een heilzame en louterende wanorde, die het perspectief opent op een nieuwe levensfase. Met recht kan men daarom zeggen dat de boeken van Imme Dros initiatieverhalen zijn: evocatieve ‘verslagen’ van identiteitsgevechten die vooraf gaan aan de overgang naar de volwassenheid.

Driedeling

Wie, op basis hiervan, een categorisering wil aanbrengen kan grofweg van een driedeling spreken.

In de eerste plaats zijn daar de dierenboeken uit de beginperiode; vertellingen over naar menselijke maat gemodelleerde dieren, voor jonge lezers tussen 7 en 10 jaar, die Dros' thematiek in statu nascendi laten zien. Hiertoe behoren *Het paard Rudolf* (1971), *Duif maar dapper* (1974, in 1982 herdrukt onder de fletsere titel *Duif, de dappere duif* en *Spicht en de burgemeester* (1976).

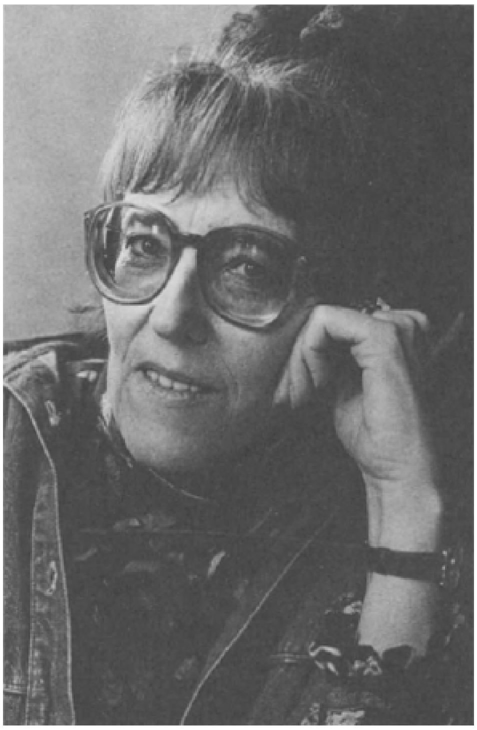
Altijdgrijs (1977), over een meisje dat op een Alice in Wonderland-achtige wijze de dierenwereld binnenstapt, is een overgangswerk naar een vijftal realistische jeugdromans. Dat zijn *De zomer van dat jaar* (1980), *Lange maanden* (1982), *En een tijd van vrede* (1983), *De witte boot* (1985) en *De trimbaan* (1987), boeken

waarin pubers en jonge adolescenten in crisissituaties geplaatst worden waardoor ze gedwongen worden keuzes te maken die het beste uit henzelf naar boven halen.

Annetje Lie in het holst van de nacht (1987) en *De reizen van de slimme man* (1988) vormen een derde groep met een eigen karakter. Zij sluiten tot op zekere hoogte thematisch aan bij de voorafgaande 'inwijdings'-boeken. Maar aan de andere kant gaat nu de realistische situering van het verhaalgegeven een soort chemische reactie aan met een door fantastische ingrepen gestructureerde verteltrant. Beide boeken onderstrepen nadrukkelijk de literaire ontwikkeling van Imme Dros.

Het paard Rudolf, haar debuut, is een ongecompliceerde raamvertelling over de beleve-

nissen van allerlei dieren op de Witte Boerderij, met Rudolf als ordenend middelpunt. In *Duif de dappere duif* is de hoofd persoon (deze 'held in het diepst van zijn gedachten') meer geprofileerd, en openbaart zich Dros' thematick in de zoektocht naar de overtreffende trap van Duifs mogelijkheden. Spicht, de bijnaam van de onder haar vermeende lelijkheid gebukt gaande merrie Machteld uit *Spicht en de burgemeester*, overwint haar mindweraardigheidsgevoelens en vindt daarvoor compensatie in de aandacht die ze krijgt als succesvol renpaard.



Imme Dros, foto: Ad van Denderen

Net als in deze boeken bepaalt de sfeer van het sprookje het overgangswerk *Altijdgrijs*, maar nu wordt tegenover de idyllische natuur de verstorende menselijke cultuur gezet: een waarschuwende behandeling van de milieuproblematiek. Aleid, een meisje dat al op 11-jarige leeftijd grijze haren heeft, stapt de wereld van fauna en flora binnen, en interveniëert als de natuur van plan is zich van de aarde terug te trekken als protest tegen de vernietigende invloed van de mens. *Altijdgrijs* is net als *Niemandsdal* (1980), waarvoor Imme Dros het scenario en Harry Geelen het verhaal leverden, een te belerend-didaktisch werk, te voorspelbaar ook om echt te kunnen boeien.

Het binnenste van de schelp

Altijdgrijs is echter door de karakterisering van de hoofdpersoon interessant, omdat daarin elementen zichtbaar worden die in de realistische jeugdboeken naar voren treden als dramatische hoofdlijnen. Met *De zomer van dat jaar*, in 1981 bekroond met een Zilveren Griffel, en het vervolg daarop, *Lange maanden*, beschrijft Imme Dros crisissituaties die het karakter van de jonge hoofdpersoon vormen. In beide op Texel - waar de schrijfster is opgegroeid - gesitueerde boeken is Daan List de sympathieke protagonist. In het eerste boek is hij 12 jaar en een onzekere 'stuntelaar met woorden', die aan het eind van de lagere school niet weet waar hij voor moet

kiezen, omdat hij vindt dat hij eigenlijk geen capaciteiten heeft die in zijn ogen werkelijk van belang zijn.

Daan wordt in het begin van het verhaal geplaatst naast èn tegenover zijn vriend Wubbe Witte, die altijd precies weet èn zegt wat hij wil. Daans probleem is dat hij zijn sterke kanten niet wil zien; ze liggen verborgen in zijn binnenste onder een laag opgedrongen meningen, vermengd met minderwaardigheidsgevoelens:

> Als ik Wubbe Witte was geweest, had ik kunnen uitleggen, dat ik graag kijk naar dingen. Hoe ze eruit zien. Naar de kleur. Naar hoe oud ze zijn en waar je dat aan merkt. Zulke dingen, waar je niks aan hebt.

Met de onorthodoxe hulp van een excentrieke kunstenares[1.] leert Daan zijn tekentalent ontdekken, serieus nemen en ontwikkelen. De groeiende vriendschap met Wubbe Witte, de aarzelende beginperiode op het gymnasium en de eerste verliefdheden, eerst op Martje en later, tot zijn eigen verrassing, op de mooie Jetta, spelen hierbij een ondersteunende rol.

In *Lange maanden* - net als *De zomer van dat jaar* vanuit het ik-perspectief geschreven waardoor Daan in denken en doen scherp wordt geprofileerd - is hij vier jaar verder. Aan het

eind van de middelbare school raakt zijn leven opnieuw in een stroomversnelling. Jetta, met wie hij nog steeds ‘gaat’, wil eindelijk meer dan handjes vasthouden en zoentjes geven, maar dat stuit bij hem op bezwaren. Jetta's contrasterende gedrag brengt een verschuiving teweeg in zijn opvattingen over lichamelijkheid en seksualiteit, en dat werpt hem terug op de wijze waarop hij in het gezin is grootgebracht:

> Seks! Bij ons thuis werd over seks niet eens gepraat. Over seks niet en over God niet alsof die twee dingen gelijkwaardige grootheden waren. God en seks waren in onze familieconversatie zoiets als mosselen, je hoefde er maar naar te wijzen en de schep sloot zich hermetisch, het binnenste kreeg je nooit te zien.

Dezelfde in het leven van pubers fundamentele gevoelens en ervaringen vinden we terug in het in 1983 met de Nienke van Hichtum-prijs bekroonde *En een tijd van vrede* dat, deze keer niet vanuit een ik-standpunt maar via een personale vertelsituatie, verhaalt over de lotgevallen van de 12-jarige Eva, vlak na het einde van de Tweede Wereldoorlog. Hoewel de oorlogstijd nog volop aanwezig is gaat het in dit boek primair om de broze relatie van Eva met Albert, een verhouding vol kinderlijk afstoten en volwassen aantrekken, van ontluikende erotiek en sluimerende seksualiteit, tegen de door de oorlog beïnvloede opvattingen over en gevoelens van vriendschap en verliefdheid. Voor de vroegwijze Eva is een tijd van vrede pas aangebroken als ze haar aanvankelijke angst voor verliefdheid en seksualiteit kan relativeren, haar gevoelens heeft onderzocht, en zich sterk genoeg voelt de werkelijkheid - bijvoorbeeld in de vormvan haar relatie met Albert - kan accepteren.[2.]

Verstrikt in contradicties

Imme Dros is in staat met weinig middelen een scherp psychisch-sociaal beeld van eigentijdse jongeren op te roepen, en dat beeld is in conceptie weinig florissant. De plot van haar boeken bevat de nodige problemen die tot een herkenbare werkelijkheid gevlochten zijn, ze benadert die complexe realiteit echter nooit vanuit een auctoriaal en daardoor vaak belerend standpunt, maar altijd via de focus van een individueel karakter. *De witte boot* en *De trimbaan* zijn hiervan krachtige voorbeelden.

De hoofdpersonen Jim en Filip worden beiden, in eerste instantie door anderen, geconfronteerd met het feit dat zij al tijdenlang een gemaskeerd emotioneel leven leiden, waarmee zij zichzelf en hun omgeving op afstand houden. Tot er, door een toevallige gebeurtenis, in dat zorgvuldig gecultiveerde gedrag een onherstelbare breuk ontstaat. En ondanks verwoede pogingen de vroegere orde te herstellen roept die actie een kettingreactie van nieuwe gevoelens en inzichten op: beweging en tegenbeweging als een voortdurende golfslag waardoor verandering ontstaat.

Jim wordt, of hij wil of niet, teruggeslingerd in het verleden toen er jaren geleden een gasfles is ontploft, waarbij Rens om het leven kwam en hij 'het stijve pantser van dikke, schubachtige littekens' op zijn rug opliep. Door die onverwerkte gebeurtenis is hij in dubbele zin gehandicapt geworden. Zijn rug

bezorgt hem veel last en pijn, maar Jim, die altijd 'de kampioen op allerlei gebied was', wil niet toegeven dat hij eigenlijk een handicap heeft en verzet zich tegen zijn situatie. Zijn daarmee gepaard gaande instelling en gedrag zijn al even geforceerd: onverschillig, negatief, cynisch. Lang kan hij de schijn ophouden alles onder controle te hebben, maar uiteindelijk wordt het verleden hem te machtig en breken allerlei emoties baan die ver zijn weggestopt. 'Je moet niets zien, niets horen en zeker niets zeggen', het bekende beeld van de drie aapjes met hun handen voor de ogen, oren en mond, wordt onbruikbaar, en Jim raakt zo verstrikt in de contradicties in hemzelf dat hij op een gegeven moment de strijd opgeeft. En dat is het moment dat Imme Dros hem opnieuw leert kijken, luisteren en praten, mèt hulp van anderen.

Door Jims ingewikkelde leven via een zorgvuldige psychologische ontleding zichtbaar te maken, wordt hij een levensecht en genuanceerd personage, en geen personificatie van vooropgezette ideeën. Daarom ook is het eind van het boek geen afsluiting, maar een voorlopig uitzicht op 'alle dingen die voorbij zijn en alle dingen die nog zullen komen.'

Filip uit *De trimbaan*, in 1988 bekroond met een Zilveren Griffel, lijkt op Jim waar het diens aanvankelijke arrogante, zelfzuchtige en wantrouwige instelling betreft:

> Bij alles wat hij deed, hield hij rekening met de indruk die hij maakte en hij was daardoor voor erg veel dingen bang, maar vooral voor zijn eigen oordeel dat genadeloos was.

Zijn relatie met anderen, vooral meisjes, is gekleurd door deze houding. Voor anderen is hij een typische veroveraar. Filip zelf is vooral geïnteresseerd in wat hij oproept en dat onverschillige gedrag brengt zijn moeder tot de harde uitspraak: 'Filip heeft geen gevoel.' Zo beseft hij het verschil niet tussen vriendschap en verliefdheid, ook niet na een geduldige uitleg van Diana, zijn vriendinnetje. Pas als hij, na een ontstuimige periode waarin hij fel met zichzelf in gevecht is, zich toestaat te erkennen dat de gevoelens die hij is gaan koesteren voor Diana's neef Rogier, te maken hebben met verliefdheid, legt hij het afstandelijke, afwerende masker af.

Op een wijze die Aidan Chambers' indrukwekkende *Jij moet dansen op mijn graf* (1982) in herinnering roept, verkent Imme Dros de aarzelende homoseksuele gevoelens van een tiener die tenslotte de schijn van anders-zijn niet meer kan en wil ophouden.

Het verhaal van Filip en Rogier speelt zich af tegen het decor van een trimbaan, gekozen als symbool van stoere mannelijkheid en wedstrijddrang. Het boek start als Filip vier jaar is en hij achter het huis, waar de trimbaan ligt, een hardloper ziet die bij hem een nog diffuus gevoel intensiveert, dat pas later concrete vormen zal aannemen. Dan werken de twee jongens, zonder duidelijk perspectief, maar energiek en hardnekkig aan het herstel van de oude, vervallen baan, de plaats ook waar Rogier brieven nalaat als Filip de vriendschap verbreekt.

Aan het slot moet de trimbaan plaatsmaken voor een recreatiegebied en Filip accepteert dat op een wijze die past bij de aanvaarding van zijn ontdekte identiteit: de strijd is in essentie gestreden, er is nu ruimte voor nieuwe ervaringen.

De wijze waarop de trimbaan in de roman verbonden wordt met de exploratie van Filips innerlijk is een mooi voorbeeld van het compositorisch en beeldend vermogen van Imme Dros. Onnadrukkelijk, bijna terloops, maar heel precies en betekenisvol. Dat tekent haar dramatisch verteltalent dat met weglating van alles wat overbodig is de juiste woorden weet te kiezen zodat de lezer zijn eigen gang kan gaan met de opgeroepen beelden.

Pagina's dialoog die bij andere auteurs ergeniswekkende verveling oproepen vanwege de voortdurende woordvulling in clichématige of informatieve verpakking, staan bij Dros meestal strak gespannen als elastiek door de emotionele lading en de consciëntieuze woordkeus. Het zijn ook de monologen en dialogen die haar verhalen stuwing geven, de psychologische verfijning aanbrengen, en conflicten op een directe en vaak verhevigde manier aan de oppervlakte brengen.

Zelf zegt ze daarover: 'Ik lees bij voorkeur dialoog. Dialoog heeft het voordeel dat je snel tot de zaak komt. Ik was zelf als kind een ongeduldige lezer. Lange beschrijvingen sloeg ik over. Ik doe het nog steeds. Alleen de allergrootste schrijvers kunnen mij ertoe brengen hun beschrijvingen van begin tot eind te lezen. (...) Ik heb niet zo'n behoefte aan realisme in beschrijvingen, omdat ik eigen

ideeën heb over werkelijkheid en beschrijvingen. De zaak is, ruimte te scheppen waarbnnen elke lezer zijn realiteit kan invoegen.'[3.]

Feesten van angst en pijn

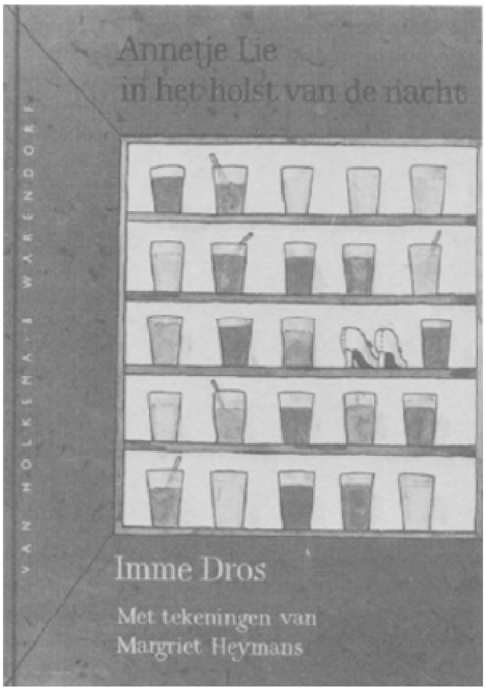
> (...) Toen kwam er een vrouw naar me toe. Ze glimlachte voortdurend en zag er waanzinnig opgedirkt uit in haar fladderende kleren. Ze liep op satijnen schoenen, die ze vast en zeker gestolen had uit de donkere kamer. Ze boog zich iets over mij heen en vroeg op een gluiperige, afschuwelijke toon: *is er nog een gaatje om door te kruipen*? Ik stikte opeens van angst en werd meteen erna wakker...

Dit is een fragment uit het verhaal *De droom die ik mij het beste herinner uit mijn jeugd*, dat Imme Dros in 1977 in *De Boekenmolen* publiceerde. In deze droom, die ze op 8-jarige leeftijd had, speelt de opgedirkte vrouw met de fladderende kleren een prominente, angstverwekkende rol, en die is haar zo levendig bijgebleven, dat ze tot een van de hoofdfiguren werd getransformeerd in *Annetje Lie in het holst van de nacht*, waar ze als De Jurkenvrouw Annetje Lie in haar koortsdromen zit, probeert lief te lachen, maar ondertussen haar hoektanden laat zien...

Annetje Lie is, om voor haarzelf en voor de lezer onduidelijke redenen door haar ouders een tijdlang bij oma ondergebracht, en wordt - omdat haar niet verteld wordt waarom - gaandeweg in beslag genomen door verlatingsangsten, nachtelijke ijldromen en terugkerende koortsen, waardoor het steeds slechter met haar gaat.

In het holst van de nacht, dat wil zeggen in het gaatje onder haar donsdek, kruipt Annetje Lie zoekend naar een verklarend en geruststellend houvast, maar vindt er de meest wonderlijke sferen, bedreigende en hulpgevende figuren en snel wisselende avonturen. Ze loopt op het speelkussen van wolken tot aan de zee zonder dijk - ('Pappa zei dat het niet kon, maar Pappa weet dus niet alles.') - waar ze Maan ontmoet, waarmee je als in een bootje door de lucht kunt varen. En daar is de merkwaardige Muizenkoning en de akelige Jurkenvrouw met wel tien jurken over elkaar aan, die haar steeds probeert te pakken.

En wat te denken van Heintjevaar, groen en met ellenlange armen en vingers, die haar met liedjes het water probeert in te lokken; en Vos, die honderd haren van haar wil, op Papa lijkt, en van wie ze niet weet of ze hem kan vertrouwen; of de Kleisoldaat, 'met de hand geschilderd', die steeds uit de maat loopt in de parade van oma's theesoldaatjes... Met hen, en de nodige anderen, beleeft Annetje Lie, terwijl haar wangen van de koorts gloeiend zijn, veel in dialoogvorm beschreven gebeurtenissen die sterk associatief van karakter zijn, droom en werkelijkheid op een sublieme manier combineren en vol bijbetekenissen zitten waar de lezer naar hartelust mee kan stoeien, zonder dat een uitleggerige auteur hem voor de voeten loopt.



De droomrealiteit van het verhaal is soms van een concreet, dan weer van een abstracter niveau, de overgangen zijn vaak abrupt en gevoelsmatig, en de terugkerende verhaalfiguren vertonen een niet altijd even logisch gedrag, dat evenwel het ziekteproces van Annetje Lie begeleidt en tevens de personages uit de werkelijkheid (oma, de dokter, moeder, vader) steeds duidelijker in beeld brengt. Dat laatste wordt bereikt door op gezette momen-

ten met brokstukken werkelijkheid de droomwereld van Annetje Lie te ondersteunen. Aan het eind van het verhaal, als de lichamelijke toestand van Annetje Lie zover is achteruitgegaan dat ze opgenomen moet worden in een ziekenhuis en haar ouders aan het ziekbed verschijnen, treedt er verbetering op. Vooral de komst van moeder werkt geruststellend en genezend.

Droom en werkelijkheid

Imme Dros hanteert in dit verhaal een sterk poëtisch taalgebruik vol woordspelingen, Lewis Caroll-achtige overgangen en dialoogfragmenten, functionele symboliek, aan sprookjes herinnerende herhalingen, en gedichten en liedjes die aan bakerrijmen doen denken. Dat laatste vooral, de vele voorbeelden van aan de anonieme, orale literatuur ontleende versjes en rijmpjes, geven het boek een structureel ordeningsprincipe waarmee droom en werkelijkheid worden vermengd. Het patroon dat op die manier ontstaat is van een grote taalschoonheid, geconcretiseerd in een uitgewogen stijl vol speelse invallen en mooie beelden waardoor herkenbare emoties als angst, geluk, behoefte aan veiligheid en rust, eenzaamheid en verdriet, met grote kracht worden opgeroepen. Er is veel om te signaleren in dit relatief kleine verhaal. De terugkerende spiegeleffecten ('Hoe kan ik daar liggen als ik hier sta?') die Annetjes ijltoestand begeleiden; de ruzies tussen haar ouders die doorwerken in de conflicten tussen Maan en Muizenkoning ('...ik begrijp niet eens waarover het gaat.') en de rol van de taal daarbij ('Waarom praten jullie niet gewoon?'); de mooie, met een Zilveren Penseel bekroonde strip aan het begin van elk blad waarin Margriet Heymans de nachtelijke avonturen van Annetke Lie heeft verbeeld; en, steeds weer, de liedjes, de versjes:

Annetje moet slapen gaan
komt er een Grote Kerel aan
met een Kattebek
in het water zit de dood en
in het donker loopt gevaar
Twaalfkiezen Tientenen
arm in arm met Heintjevaar
horentjes en bokkepoten
staarten zwart als pek
Annetje moet slapen gaan
komt er een Grote Kerel aan
met een Kattebek.

De eerste drie regels, aldus Imme Dros in een interview, 'zong mijn moeder altijd. Gruwelijk, maar zo was dat. Het waren maar drie zinnen, de rest heb ik er bijgemaakt. Dat liedje van de Kleisoldaat

O wat mankeert je, kleisoldaat
je loopt alleen en uit de maat
je loopt alleen waar geen soldaat
meer gaat, meer gaat.

dat is het schema van een gedicht van Keats, *O what can ail thee, knight-at-arms* uit de ballade *La vieille dans sans merci*. Het liedje van Annetje Lie

Wie zingt er het liedje eene twee

van het meisje een twee drie
ze heeft een koninkrijk aan zee
en haar naam is Annetje Lie.

is het ritme van een ballade van Edgar Allan Poe, *Annabel Lee.*'[4.]

'Heintjevaar, uit oma's slaapliedje

Lieveke Lieveke lievekelief
Heintjevaartjes hartedief
kom naar beneden toe kom naar benee
over mijn golventrap trede na tree
naar de riedelaratsmodee

bestond voor kinderen op Texel, waar ik vandaan kom, echt. Hij zat in de zee en trok je aan je benen naar beneden. Het verhaal was bedoeld om kinderen bij de haven weg te houden. Daarom vraagt Annetje Lie in haar droom aan Heintjevaar of haar moeder "daar" is. Waar moet ze anders zijn. In mijn jeugd was het oorlog. Je hoorde dat er bij ons aan de dijk blauw geworden soldaten aanspoelden, er stortte een Engels vliegtuig neer, de piloot stond op zijn kop in de grond, maar als je ernaar vroeg wilde niemand je iets uitleggen. Die liedjes uit die periode - ik was acht toen de oorlog voorbij was - riepen de dreiging weer op. Het boek schreef toen zichzelf.'[5.]

In 1988 werd *Annetje Lie in het holst van de nacht* de eerste Woutertje Pieterse Prijs toeekend. 'Annetje Lie's belevenissen' schreef juryvoorzitter Jan Blokker, 'met de Jurkenvrouw, met de Muizenkoning, met de vriendelijke, zorgzame Maan, met de griezelige Heintjevaar en met de onpeilbare Vos die zijn hol heeft in het holst van de nacht - die belevenissen kunnen misschien 't best aange-

duid worden met het intrigerende begrip dat Paul van Ostayen gebruikte als titel voor één van z'n poëtische suites: het zijn “feesten van angst en pijn”, avonturen in het grensgebied van fantasie en werkelijkheid, helder, economisch en vaak geestig opgetekend zonder een spoor van opsmuk of pathetiek.'

Daarbij mag zeker gewezen worden op de circulaire structuur van het boek die een ingenieus, met allusies geweven spinneweb laat zien van vragen waarop de antwoorden zoek zijn, raadsels met verdwenen of op zijn best halve oplossingen, verwijzingen naar onnoembare gevoelens en diepe hartstochten. De lezer wordt door de taal binnen dit netwerk gelokt en ervaart zo de mysteries van het chaotische leven zelf.

De geboorte van een schrijver

De reizen van de slimme man, in 1989 bekroond met een Zilveren Griffel, is net als *Annetje Lie* een in meerdere opzichten fantastisch pleidooi voor de kracht van de literaire verbeelding. Het boek combineert het beste uit Dros' jeugdromans, met name waar het de ‘queeste’betreft van een begaafde tiener naar zijn diepste verankeringen met dit leven, met de poëtisch gecomponeerde taalschoonheid van *Annetje Lie*, en doet dat in de vorm van een parabel over lezen en schrijven als wijze van volwassenwording.

Niels de Rooy, de veertienjarige jongen die in *De reizen van de slimme man* de belangrijkste gebeurtenissen uit zijn leven boekstaaft, is aan het eind van zijn zoektocht de jonge schrijver geworden die hij in het begin in aanleg, of liever: in fantasie, altijd al was. Wat hij beschrijft is het zoeken naar en vinden van zijn beginnend schrijverschap:

> Je eigen bedenksels zijn belangrijker voor je dan de tekst. Je bent bang om iets te verliezen dat alleen maar in dromen bestaat. Nou laat ik je vertellen dat je nooit kunt verliezen wat je zelf bedenkt. Wat je bedenkt dat ben je zelf.

Deze woorden krijgt Niels te horen van opa Spruit, die de rol heeft overgenomen van Niels' vroegere buurman meneer Frank als verteller van verhalen uit de Odyssee. Vroeger, toen Niels nog in Amsterdam op een bovenhuis woonde en zijn ouders vaak uitgingen, paste meneer Frank op hem, en vertelde dan altijd, in het Grieks, de door Homerus opgeschreven reisverhalen. En hoewel Niels er geen woord van verstond, begreep hij alles. De taal bleek geen barrière, integendeel, stimuleerde juist zijn fantasie.

Niels verhuist met zijn inmiddels rijk geworden ouders naar een villa in Wassenaar en verliest meneer Frank uit het oog. Maar voor hem is hij altijd een bijzondere man gebleven die, na een leven als reizend violist, in de oorlog onder de grond in een keldertje ondergedoken zat, en daar de Griekse verzen van Homerus van buiten leerde. De verhalen van ‘de slimme man’, zoals Niels Odysseus is gaan noemen, zitten echter nog altijd, als evenzovele avonturen van zijn verbeelding, in zijn hoofd en worden opnieuw geactiveerd als meneer Frank sterft en hem het boek van Homerus als erfenis achterlaat.

In Wassenaar treedt opa Spruit in de voetsporen van meneer Frank als verteller en raakt Niels bevriend met diens kleindochter Piek. Vanaf dat moment dringen de omzwervingen van de Griekse held Niels' werkelijkheid binnen. Zo heeft Piek een

konijn dat luistert naar de naam Argus, net als de oude jachthond die, na twintig jaar afwezigheid, als enige zijn meester Odysseus herkent en dan sterft, en blijkt ze de dochter te zijn van Stella Star, een beroemde filmster met de schoonheid van Helena, op wie Niels verliefd wordt.

Reizen

Met *De reizen van de slimme man* heeft Imme Dros verschillende reisverhalen geschreven die elkaar, binnen één vertelling, op diverse niveaus kruisen en spiegelen.

Er is de reis tussen heden en verleden. Niels gaat terug naar zijn verleden als kind in de Staalstraat in Amsterdam, op zoek naar de tijd toen zijn ouders nog dansten en uitgingen. Op zoek ook naar de geschiedenis van meneer Frank, die zo sterk beïnvloed is door twee oorlogen, de Tweede Wereldoorlog en die andere oorlog, in dat verre Troje, waarover Niels in de bibliotheek zoveel mogelijk boeken leest.

Een andere reis is die tussen werkelijkheid en verbeelding, tussen leven en literatuur. ‘Ik geloof,’ zegt opa Spruit tijdens een van de vele discussies met Niels, ‘dat de werkelijkheid nooit helemaal zonder verzinsels kan, zoals een verhaal niet helemaal zonder iets van de werkelijkheid kan.’ De verhouding tussen fan-

tasie en realiteit wordt voor Niels, met de verliefdheid op Pieks moeder als generator, tot een bijna obsessionele relatie die hem uit zijn gewone doen brengt en zorgt voor verschuivingen in zijn manier van (be)leven. Een van de mooiste scènes in dit verband is die, waarin hij zich surfend uitslooft voor Stella Star, de plank plotseling tegen zijn hoofd slaat en hij bijna verdrinkt. Hij wordt uit het water gehaald - Odysseus die als schipbreukeling de strijd met de golven doorstaat en na drie dagen dodelijk uitgeput het strand bereikt - en in het grensgebied tussen bewustzijn en bewusteloosheid, waar ook Annetje Lie haar diepste gevechten voert, raken verleden en heden, realiteit en verbeelding op een kruispunt slaags met elkaar, en ontmoet hij meneer Frank:

> ‘Hierlangs jochie komop, pak mijn hand vast en blijf overeind!
> Niels! Niet vallen, kijk uit, nee hou vol, anders ben je verloren...’
> ‘Meneer Frank,’ zei ik. ‘Hoe komt u hier? Bent u niet dood?’
> ‘Hier niet,’ zei hij en trok me mee, ik kon het tempo niet volhouden maar er was geen keus. Om ons heen suisde een lawaai van gehijg uit duizend kelen, zware wapens kletsten tegen elkaar, voeten stampten op de doffe, droge zandgrond. ‘Verloren, de strijd is verloren!’
> Ik mocht rusten bij de branding van de zee...
> ‘Welke strijd is verloren?’ vroeg ik. Mijn keel deed nog pijn maar mijn hoofd lag op de schoot van meneer Frank.
> ‘De strijd van vandaag,’ zei meneer Frank.
> ‘Morgen gaat het wel beter, morgen winnen wij weer.’
> ‘Was Helena op de muren?’
> ‘Die was er.’
> ‘Herkende u haar?’
> ‘Iedereen herkent Helena,’ zei meneer Frank.
> Het werd snel donker.
> ‘Waar zijn we, waar zijn we, waar is de zee, wat zijn dat voor vuren?’ vroeg ik ongerust.
> ‘Dat zijn de straatlantaarns bij de gracht, daar is de Staalstraat, laten we erdoor lopen, het is vijf uur en Saartje heeft vioolles...’
> ‘Meneer Frank, loop niet zo hard, meneer Frank!’
> ‘Ssst. Stil toch! Ik ben een onderduiker. Uít die kaars! Kraakt daar iets in de sneeuw? Zijn dat laarzen? Hakken van laarzen op de keukenvloer? Was dat de achterdeur!? Wat zeggen ze? Welke taal is het?’
> ‘Meneer Frank, niet weggaan, ik kan niet slapen. Vertel van de Staalstraat en de slimme man... Waar bent u? Waar ben ik?’

En tenslotte is er de reis in de taal, de tocht tussen lezen en schrijven. Niels wil de Odyssee zelf kunnen lezen en daarom volgt hij, met vallen en opstaan, het gymnasium om Grieks te leren. Een vertaling weigert hij te lezen omdat hij bang is dat die zijn eigen, met fantasie ingekleurde versie van de Odyssee geweld zal aandoen. De vraag die Niels zich naarmate het verhaal vordert met steeds grotere nadruk stelt, is die naar de ordening van zijn verbeelding, naar het vastleggen van wat hem bezighoudt en dreigt te overspoelen. Hoe kan hij alles wat hij buiten en binnen hemzelf vindt, bewaren, vasthouden, zodat het niet verloren gaat?

‘Niels wordt schrijver’, zegt opa Spruit al in een vroeg stadium, als Niels nog protesteert met: ‘Ik heb een laag cijfer voor opstel! Dus!’ Maar opa Spruit krijgt gelijk. Niels leert dat schrijven, net als Homerus ooit deed, een middel is, zíjn middel is om alles wat zich in zijn hoofd afspeelt vorm te geven. Wat je bedenkt ben je zelf.

En aan het eind van het boek, als al veel papier verknoeid is om de juiste woorden te vinden, volgt zijn eerste zin, het begin van *De reizen van de slimme man*:

> Lang geleden toen ik klein was, hielden mijn ouders van dansen en uitgaan.

Triomftocht van de verbeelding

Niels' Odyssee is door Imme Dros op een bewonderenswaardige wijze vorm gegeven. Het boek is één grote triomftocht van de verbeelding, vol verrassingen, op elkaar reagerende betekenislagen, humoristische terzijdes en - opnieuw - een sterke dialoogstijl. ‘Eigenlijk’ zegt ze tijdens een onlangs gehouden lezing over de verhouding tussen lezer en schrijver, ‘maak ik als schrijver een omtrekkende beweging. Er zijn woorden nodig om ruimte te maken. Voor elk woord dat een schrijver opschrijft, laat hij een aantal woorden weg en samen maken ze het verhaal. Als lezer en als schrijver zoek ik wat er op een

bindende manier niet staat. Ik zoek naar de zinnen die blijven naklinken, naar het enige woord dat nodig is, naar een zeker evenwicht in het geheel en alle onderdelen: naar de vorm.'[6.]

De reizen van de slimme man nodigt, voor wie het boek uit heeft, onmiddellijk uit tot terugbladeren, opzoeken en vergelijken van scènes, fragmenten, dialogen, tot nog eens lezen en opnieuw beginnen. Daarmee stimuleert het boek in hoge mate activiteiten die regelrecht uit de inhoud van het verhaal voortkomer: schrijven en lezen dichter bij elkaar gebracht.[7.]

Eindnoten:

1. Dit personage, het 'Geitewijf', zo genoemd omdat ze geiten vrij in haar woning liet rondlopen, is gebaseerd op Texelse historie. Zie: Ron Amesz, 'Je bent almachtig, je bent een god in de taal', interview met Imme Dros, Schager Courant, 28-1-1984.
2. *En een tijd van vrede* is ontstaan uit een in opdracht van de gemeente Hilversum geschreven verhaal, dat onder de titel 'Groeten uit Hilversum, 4 mei 1945' onder scholieren werd verspreid als onderdeel van een herdenkingsboekje. Het didactisch karakter van dit verhaal is in de roman verdwenen ten gunste van een knappe psychologische tekening van de hoofdpersoon
3. Jacques Vos, 'Sobere probleemboeken', interview met Imme Dros, *Leestekens* nr 3, 1983.

   Op de jeugdpagina *Goochem* van Het Parool schreef Imme Dros onder de titel 'Praten' vele korte stukjes dialoog, met meestal tieners als acteurs, die getuigen van een scherp observatievermogen voor een bepaald leeftijds- en levensgevoel. Jos van Hest schreef naar aanleiding van deze dialogen: 'Wat Imme Dros allerlei types in superkorte gesprekjes laat zeggen is stom, slim, sluw, gek, gaaf en geestig. Niemand kan mensen zo slap laten lullen, zo doortrapt laten zeuren, zo flauw laten zwammen, zo handig laten redeneren als Imme Dros. Ik denk dat ze de hele dag bezig is om gesprekken af te luisteren: in het hokje van de conciërge, op het postkantoor en door het sleutelgat. Ze moet een vink zijn met ingebouwde afluisterapparatuur. Later tikt ze die bandjes natuurlijk uit, gooit meer dan driekwart weg en houdt de parels over. Sinds ik de kletsjes van Imme Dros lees, overkomt me steeds vaker dat ik op de tramhalte, in de lift en bij het vriesvak per ongeluk gesprekken hoor waarvan ik zeker weet dat Imme Dros ze heeft geschreven. De wereld gaat steeds meer praten zoals Imme Dros schrijft.' (Het Parool, 11-7- 1986)
4. Truus Ruiter, 'Die Kleisoldaat komt uit Keats', interview met Imme Dros, De Volkskrant, 14-10-1988.
5. Aleid Truijens, 'De Grote Kerel met een Kattebek', interview met Imme Dros, NRC-Handelsblad, 15-4-1988. Heintjevaar komt ook voor in *Lange maanden*.
6. Imme Dros, 'Het beslissende boek', lezing tijdens het symposium *Het is dichtbij en het is veraf* (21-9-1989) georganiseerd door de vakgroep Moderne Nederlandse Letterkunde van de Katholieke Universiteit in Nijmegen. Opgenomen in Letterlik, instituutsblad Nederlands, jrg 4, nr 2, november 1989, dat geheel gewijd is aan jeugdliteratuur.
7. Een korte vergelijking van *De reizen van de slimme man* met *Zwart op wit* (1988) van Akky van der Veer is hier op zijn plaats. Hoewel in hun uitwerking twee zeer verschillende boeken, gaan ze beide in wezen over het schrijven als onontkoombare noodzaak om de dialectiek tussen werkelijkheid en verbeelding te kunnen ordenen, en zodoende greep te krijgen en te houden op de eigen geschiedenis.

Femke heeft, vanaf de eerste bladzijde, het dagboek nodig om te reflecteren over haar dagelijkse ervaringen en aldus overeind te kunnen blijven tussen alles wat er om haar heen gebeurt. Ze zoekt tussen de mensen uit haar omgeving die haar dierbaar zijn naar de zin van een eigen plaats, en gebruikt het schrijven als middel om daar vorm aan te geven. Aan het eind heeft ze, voorlopig, die plaats en die vorm gevonden en overvleugelen de directe levenservaringen het schrijven.

Niels zoekt en vindt op de laatste bladzijde zijn eerste zin als gevolg van een strijd binnen in hemzelf: de gespannen verhouding tussen de werkelijkheid van zijn geschiedenis en zijn uitzonderlijke verbeeldingskracht. Ook hij heeft een vorm van systematisering nodig en vindt die in het opschrijven van wat er allemaal in zijn hoofd gebeurt, want dat is voor hem zijn realiteit, die hij de baas moet worden, en blijven. Femke en Niels, ze lijken veel op elkaar, al zijn ze ook heel anders. Broer en zus.

(Zie ook: Peter van den Hoven, ‘De ordening van een ruitjesschrift’, BZZLLETIN, maart 1989).

Dirk Zwart
‘Als je verdwaalt, dan ben je pas ergens’
In gesprek met Joost Niemöller

Joost Niemöller (1957) is journalist en schrijver. Hij publiceerde in 1984 de verhalenbundel *De dood, de stad, de rug tegen de muur*, en in 1989 de meer dan driehonderd bladzijden tellende roman *Wraak!*, een intrigerend boek, dat door de critici het vage etiket ‘postmodern’ kreeg opgeplakt.

Gaat Wraak! *over wraak?*

Niemöller: ‘Voor mij is een titel niet veel meer dan een manier om een boek te verkopen, om aandacht te trekken. Het is ook niet een titel waarvan je zegt: die drukt het wezen van het boek uit. Er zijn andere dingen die net zo wezenlijk zijn. Het zit op het randje van de willekeur. Ik hou van zulke titels. Wolkers gebruikt ook vaak nogal zijdelingse titels voor z'n boeken. Bij pop-l.p.'s zie je het ook.’

Waar gaat Wraak! over?

Elk antwoord op zo'n vraag is per definitie onvolledig. Mijn opzet was een gelijkwaardigheid van thema's, een diffuse structuur, waarin een heleboel dingen tegelijkertijd aan de orde komen, een weefwerk waarover je niet zou kunnen zeggen: dit of dat is het thema. Ik ben uitgegaan van een serie gebeurtenissen die allemaal wel op een bepaalde manier verband met elkaar houden, maar zonder deze in te passen in een hiërarchisch verband.

Die verbroken relatie van die jongen en dat meisje uit de proloog, zou je die kunnen zien als de kiem van het boek, waar omheen zich de andere gebeurtenissen en verhalen hebben geschaard?

Dat kan, maar het is maar één van de manieren om het te lezen. In die proloog komen bovendien een heleboel dingen aan de orde die net zo essentieel zijn. Ik heb gemerkt: als ik ga verkondigen: dit is voor mij het leitmotiv, dan begin ik mezelf onmiddellijk weer tegen te spreken. Ik besef dan: dat en dat is eigenlijk net zo belangrijk.

Die liefdesrelatie tussen de zij-figuur en de ik-figuur is wel een belangrijke lijn in het boek. Met de laatste zin van de proolog: ‘Dat zag er uit als een volstrekt overbodige handeling’ - die jongen streelt het meisje over haar rug - wordt eigenlijk al aangeduid dat er iets mis is met die relatie. Hij heeft het gevoel dat hij er eigenlijk niet zo toe doet. Daar begint het verhaal dat erop volgt. Het blijkt dan eigenlijk te gaan om de relatie met haar vader, om de herinneringen waaraan ze op het eind terugkeert. Die zij-figuur is voor mij, gaande het schrijven, wel de belangrijkste persoon geworden. Voor mij ligt het dramatisch hoogtepunt van het boek aan het eind, wanneer ze zelfmoord pleegt.

Je hebt in de Haagse Post (3-6-89) gezegd dat het boek gaat over het ontheemd zijn.

Toen ik dat zei was het voor mij het belangrijkste van het boek. Ik zou nu weer diep moeten nadenken om te reconstrueren wat ik toen gezegd heb. Ik zou nu een heel ander verhaal kunnen vertellen. Ik zei dat toen naar aanleiding van de zin ‘als je verdwaalt, dan ben je pas ergens’. Dat *is* natuurlijk ook een belangrijk thema. Als je ontheemd bent, ben je in een situatie waarin alles gelijkwaardig geworden is, waarin het maken van welke keus dan ook volstrekt willekeurig is. Het heeft te maken met het idee dat je een metastandpunt in kunt nemen in de wereld: dat je kunt

beschikken over het totale overzicht en de totale vrijheid - hoewel je tegelijkertijd met die vrijheid nergens heen kan. Je bent op het punt waarop je niets meer wilt, je bent verdwaald, zonder dat je probeert een weg terug te vinden. Het is een toestand die je met 'satori' zou kunnen vergelijken (een term uit het Zen-boeddhisme: een bepaalde geestesgesteldheid op het moment van verlichting, inzicht).

Ik heb het idee dat de wereld een in zichzelf besloten organisme of individualiteit of intelligentie is. Kennelijk zet die intelligentie nu allerlei dingen in beweging. Momenteel voltrekken er zich veranderingen in een ongeloof-

lijk snel tempo, zodat je de verandering ziet maar er geen greep op kunt krijgen, denk aan Oost-Europa. Het is alsof die veranderingen door krachten of wetten gestuurd worden die ons verstand te boven gaan. De zeer snel toenemende internationalisering, de vloed van informatie die binnen ons bereik ligt, de vertechnisering van de wereld, complete landen die in één keer van de aardbodem lijken te verdwijnen en hun vanzelfsprekendheid zomaar verliezen, hele ideologieën die nu verdwijnen. In die verschuivende krachtenvelden ben ik hevig geïnteresseerd.

Schrijven is ordenen in de chaos?

Nee, het is eerder een je terugtrekken om te proberen te zien hoe de stromen gaan. Naar mijn idee vinden die bewegingen op makroniveau ook op mikroniveau plaats, namelijk in je brein, en moet je je als je aan het schrijven bent zo ver mogelijk open stellen, om, als iets beweegt, het dan ook een kans te geven.

Dat is wat het schrijven ook zo moeilijk maakt. Het is een toestand waarin niets is wat het lijkt, waarin niets vaststaat. Ik heb het in mijn stuk over Max Ernst (Museumjournaal, nr. 5/6 1988) vergeleken met een ‘duistere tuin’, waarin het onduidelijk is met welke vormen je te maken hebt. Alles is vloeibaar, alles is een metafoor voor al het andere. Beweging, verandering, metamorfose, dat zijn voortdurende thema's in *Wraakt!*

Schrijven is zoeken?

Ja, maar via het ‘ontzoeken’, het ‘kwijt willen raken’. De ik-figuur dwaalt door de stad en probeert van alles kwijt te raken. Met opzet te verdwalen. Het is een andere vorm van denken.

Ik heb gezocht naar een schrijfmethode waarbij je zoveel mogelijk het denkproces benadert. Wat mij intrigeerde was: hoe werken hersenen. De Canadese science-fictionschrijver Willam Gibson bedacht het verschijnsel *Cyberspace*: een naam voor de ruimte die je betreedt als je je in laat pluggen in een computer. Het is eigenlijk een technologische metafoor voor wat de schrijver verbeelding noemt. Het gaat erom je op de juiste wijze open te stellen, en als het ware te schrijven op de automatische piloot. Dat is een manier van schrijven waarmee je zo dicht op het breinproces zit, dat vormen zich als het ware vanzelf aandienen en beginnen te groeien.

Drukken die vormen iets uit over hoe de wereld in elkaar zit, of over hoe jij in elkaar zit?

Over hoe ik in elkaar zit sowieso. En ik maak deel uit van de wereld. Dat ‘ik’ moet je niet zien in de zin van een hoogstpersoonlijk ik, maar meer in de zin van de verbeelding van de geestesgesteldheid. En dat is een ik waarvan je af en toe merkt dat je daarbij verbanden kunt oproepen met andere ikken, van andere mensen. Ik merkte bijvoorbeeld op een gegeven moment, toen ik naar een stuk van Bach luisterde, dat hij met precies hetzelfde is bezig geweest als ik. Hij heeft in zijn hoofd hetzelfde ideaalbeeld gehad als wat ik had: al die stemmen die op elkaar inwerken, een groot bouwwwerk maken waarin alles binnen z'n context onder vuur staat, iets anders wordt, waardoor het gaat klinken. Ook bij Bach zijn er verschillende interpretaties, verschillende manieren van luisteren mogelijk. Hij biedt diverse leitmotieven aan. Een vergelijkbaar, misschien overtuigender voorbeeld is de minimal music van Philip Glass en Steve Reich.

Er komen nogal wat grenzen in je boek voor. Waarom is dat?

Grenzen komen onmiddellijk in beeld wanneer je jezelf op weg zet naar een boek dat eindeloos lijkt te kunnen uitdijen, zoals in mijn geval. Zoals zwart wit oproept, roept denken aan een eindeloos landschap ook onmiddellijk de grens op. Bovendien

fascineren grenzen mij buitengewoon. Als ik naar het buitenland ga kan ik eindeloos aan grenzen rondhangen. Wat daar gebeurt vind ik heel intrigerend.

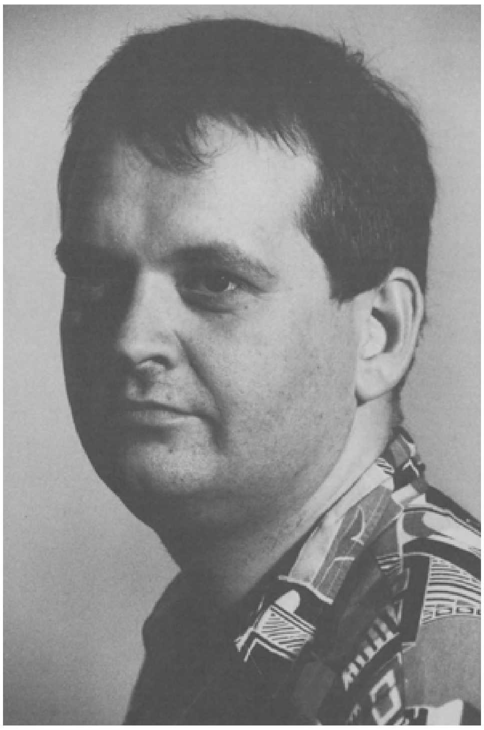
In dit boek zijn een aantal duidelijk grensoverschrijdende situaties. Die twee broers in die discotheek bijvoorbeeld, die moordend en verkrachtend door het leven gaan. Daarbij ging het mij erom: hoever kan ik met mijn verbeelding gaan, kan ik in de huid van die personen kruipen? Kan ik de beul van Auschwitz begrijpen?

Waarom zou je dat willen?

Ik denk dat het heel belangrijk is je te kunnen voorstellen wat iets is, omdat je misschien van daaruit ook zou kunnen gaan begrijpen waar het vandaan komt. Als je de vijand wilt bestrijden, moet je hem eerst ontzettend goed kennen.

Je weet nu hoe ver je verbeelding gaat?

Over sommige dingen weet ik het. Ik weet



Joost Niemöller, foto: Steye Raviez

ook dat bij die broers in de discotheek een aantal dingen zitten die ik niet op kon schrijven, of die ik wel op kon schrijven maar later toch weer geschrapt heb, omdat mijn verbeelding daar inderdaad ophield en ik dat dus niet meer op een voor mezelf aanvaardbare manier kon beschrijven. Het werd daar gewoon puberaal.

Het 'slechte' lijkt je bijzonder te fascineren. Je 'zelfportret' in Vrij Nederland (7-10-89) eindig je met de zin: 'Ik maakte aantekeningen voor een boek over een man die echt slecht was.'

Ja, dat stuk gaat over slechte mensen, en over het feit dat ik zelf eigenlijk ook wel slecht zou willen zijn en de wereld zou willen veranderen door slechtigheid, door dingen onderuit te trekken, dingen kapot te maken enzo. Dat is iets heel herkenbaars. Iemand die iets doet wat ontzettend sluw is en goor, en dat tegelijkertijd ontzettend veel effect oplevert, dat fascineert mij. Die lustmoorden in het boek, daar gruw je van. En tegelijkertijd verbaast het je: hoe kan dat dan? Je wilt achter de mechanismen komen, begrijpen en eigenlijk ook wegvoeren, ongedaan maken.

In boeken zijn de slechtste personen altijd de interessantste. Dat zijn de mensen waar je wat mee aankunt. Slechtheid intrigeert me. Ik heb dat ook bij een programma als Dallas. Dat is geen ironie als ik dat zeg, want ik vind dat echt heel goed. Vooral de beruchte J.R., die de slechtheid zelve uitstraalt, maar dat op zo'n geraffineerde manier doet, dat je je blijft afvragen: wie is die man, waarom doet hij dat allemaal, wat beweegt hem, zit er dan echt niets goeds achter?

Mensen zijn volgens jou ten diepste goed?

Ik denk niet dat mensen zoveel van zichzelf zijn. Ik denk dat mensen pas ontstaan en gevormd worden door een beweging die van een hogere orde is, door krachtenvelden, waarin mensen gevangen raken. Macht, bijvoorbeeld, maakt iemand slecht. Denk maar aan Honnecker. Het totale oeuvre van Márquez gaat over mensen die op een gegeven moment in machtsposities komen of daarin willen komen, daartoe aangetrokken worden en dan geleidelijkaan slechte kanten krijgen.

Ik geloof niet dat de mens in wezen vrij is. Het beeld van de mierenhoop is voor mij een hele bruikbare vergelijking: een mier heeft een heel beperkte intelligentie, maar een mierenhoop is een organisme dat uit zichzelf een oorlog kan gaan voeren. Niemand zegt: wij trekken ten strijde, geen mier is daarvoor verantwoordelijk, maar toch zijn er mierenoorlogen. Zo werkt dat bij mensen ook, geloof ik. Al leidt dit soort denken natuurlijk wel tot een maatschappelijk en creatief uiterst dodelijke filosofie.

Citaat uit je stuk over Rob Scholte (Museum ournaal nr. 4, 1988): '"Jezelf" niks, er is slechts alertheid, zelfbehoud en het eenmaal door wie of wat ook gestarte programma tot uitvoering brengen. "Jezelf" is iets waar de weerwolf de draak mee steekt om zich in "jouzelf" geboren te laten worden.'

Juist. Ik geloof dus ook niet zo in 'individualiteit' als iets dat vanuit zichzelf een vrije wil heeft en vanuit zichzelf iets kan doen binnen de bestaande wereld, en als iets dat zich onderscheidt van de wereld.

Je bent toch allemaal een uniek stukje mens? Zelfs in je vingerafdrukken.

Maar het is de vraag wat dat voor betekenis heeft. Het unieke maakt je nog niet anders dan de anderen, het is juist de overeenkomst met al die anderen. Je bent een variatie op een grit, op een hoeveelheid mogelijkheden, op het onderliggende schema. In die zin ben je uniek. Individualiteit is als idee in het leven geroepen en wordt ook hardnekkig in leven gehouden. Kennelijk is dat een vorm van ironie, een vorm van niet willen zien en daardoor voor jezelf een verantwoording kunnen

opbouwen, omdat je denkt: zonder dat zou ik niet willen leven. Dat geldt voor mezelf ook. Als alle mensen niet het idee hadden dat ze individuen waren en de verantwoordelijkheid hadden voor individuen in hun omgeving, dan zou het hele systeem in elkaar klappen. Dan zou het organisme, de intelligentie als geheel, niet meer kunnen funktioneren. Dus is het noodzakelijk voor het systeem dat iedereen een soort ingeplante illusie heeft. Ik kan die doorzien en er tegelijkertijd geen afstand van doen. Want ik kan de illusie wel ontmaskeren, maar met de consequentie daarvan kan ik niks beginnen in het dagelijks leven.

Dan heb je dus ook weinig normen omtrent begrippen als goed en slecht.

Ik maak een onderscheid tussen burger en kunstenaar, om het zo maar even te noemen. In mijn dagelijks leven stikt het van de normen. Maar in het universum dat ik mezelf

schep, als schrijver, bestaat geen moraal, bestaan geen normen, bestaat geen behoefte tot zingeving. Daar wordt alles volstrekt open gelaten en is alles mogelijk. Daar dwaal je in.

Na de proloog gaan twee broers, Albert en Alfred, elkaar verhalen vertellen. In het middenstuk van het boek vertelt de zij-figuur verhalen. Wie zijn die twee broers?

Die twee broers kun je zien als these en antithese, twee punten waartussen beweging tot stand komt, in dit geval een voortdurend heen en weer springende beweging. Als ik schrijf moet het altijd gaan over één persoon en nog iets, anders blijft het statisch. Bijvoorbeeld één persoon en zijn verleden, of één persoon en zijn vrouw. Ik heb het met opzet zo abstract gemaakt, die Alfred en Albert zijn ook helemaal geen personen, ze zetten alleen die beweging in gang. Als je twee spiegels tegenover elkaar zet, zie je een eindeloos spiegelend beeld. Enerzijds hangt dit boek samen, anderzijds kun je je voorstellen dat het zich tot in het oneindige voortzet.

Die twee broers gingen langzamerhand een krachtenveld oproepen, waarin die vrouw als het ware tot beweging kwam. Ze eiste haar ruimte op. Daardoor ervoer ik het als een gebrek, toen ik bijna klaar was, dat die vrouw niet haar verhalen vertelde. Daar is het middenstuk uit ontstaan.

Compositorisch bleek dat ook belangrijk te zijn: alles heeft zijn tegendeel in het boek. Zo moesten de twee broers ook een tegendeel hebben, en dat is dus één zus, die als tegendeel weer de opsplitsing in twee zussen heeft.

In de verhalen over Broer en Zoon heb je het Kaïn-en Abelverhaal en de Narcissusmythe gepersifleerd. Er is op een gegeven moment ook een personage dat alleen maar kan spreken in de termen van Het Boek. Moet ik daar een parodie op de godsdienstige mens in zien?

Het speelt er wel in mee, maar wat er meer in zit is het idee dat er een systeem zou zijn dat ons dwingt om te handelen volgens dat systeem. Er zit de vraag achter of we niet allemaal een of ander boek napraten. Dat is ook de onophoudelijke strijd die je voert als schrijver. Als ik zit te schrijven, merk ik op een gegeven moment dat ik een of ander boek zit na te praten, dat dingen beginnen te lijken op boeken die je gelezen hebt.

Het Kaïn-en-Abelverhaal zit erin omdat het over twee broers gaat, maar ook omdat het handelt over goed en slecht. In mijn interpretatie wint in dat verhaal het slechte, en wordt Kaïn daar bovendien niet voor gestraft. Dat dat aan de basis van onze samenleving staat vind ik een heel interessant gegeven.

Het verhaal over Narcissus, iemand die helemaal niemand nodig heeft, is weer het tegendeel voor die twee broers. Maar wat ik met dat verhaal precies bedoel is mij zelf niet helemaal duidelijk. Ik wilde wel het narcistische benadrukken wat in alle figuren zit.

Je interviewde voor Bzzlletin een aantal generatiegenoten. In de media spreekt men al van een nieuwe prozageneratie. Zie jij verwantschappen? Ik zie meer verschillen dan verwantschappen. Ik heb met bepaalde mensen wel persoonlijk contact, maar onze boeken zijn toch allemaal heel verschillend, denk aan het werk van Zwagerman, Bril en Van Weelden, Vernooy en anderen. Ik geloof wel dat we een bepaald mediabewustzijn gemeen hebben, het besef dat onze boeken snel en flitsend moeten zijn. De lezer moet voortdurend geprikkeld worden. Maar voor de rest vind ik de verschillen interessanter.

Bij mijn interviews was ik wel op zoek naar een mogelijke overeenstemming in ideeën of zoiets als een tijdgeest. Maar het enige gemeenschappelijke dat ik tot nu

toe aantrof was een grote mate van conservatisme, dat tot uitdrukking kwam in de voorkeur voor een bepaald soort literatuur: realisme, Elsschot enzo. De boeken die ze op school hebben gelezen, die willen ze eigenlijk zelf ook schrijven. De ambitie om iets nieuws, iets anders te doen, is bij voorbaat al een cliché. Bril en Van Weelden en Vernooy zijn daar wel uitzonderingen op. Lanoye is eigenlijk weer een geval apart.

Ik vind dat je om je heen moet kijken - ook naar het buitenland, wat veel te weinig gedaan wordt - en dat je je de plicht moet stellen... *(denkt)*

Ik wil mezelf beslist niet gelijk stellen aan Beckett, maar die kwam met een een bepaald soort intensiteit, een nieuwe manier van naar de werkelijkheid kijken... Beckett vind ik een goed voorbeeld van iemand die het hele spel omdraait: die nieuwe spelregels maakt en daarmee nieuwe lezers. Dat is de ideale situatie en dat is ook de lange, tragische weg *(lacht)* die je als schrijver moet gaan.

Peter Swart
Jef Geeraerts: *Sanpaku*

Het gaat er niet alleen om hoe lang de lezer de vaste hoofdpersoon van een favoriete auteur gedoogt, het is zeker zo belangrijk hoe lang de schrijver zijn enthousiasme kan vasthouden.

Veel auteurs die zich met verve wierpen op de vervaardiging van serie-werk ontdekten na enige tijd dat ze, om met plezier en overtuiging te kunnen blijven schrijven, naar andere uitdagingen moesten omzien. Jacques Post liet zijn hoofdpersonen Maalbeek en Zuiderveld los en maakte een uitstapje naar de vorige eeuw. Tomas Ross raakte boek na boek verder verwijderd van zijn BVD-agent Martin Finch en ging snelle eigentijdse verhalen schrijven. Gerben Hellinga bracht na een onderbreking van bijna twintig jaar zijn Sid Stefan juist weer tot leven en kreeg daar zoveel aardigheid in dat hij zijn held nog wel meer avonturen wil laten beleven, maar dat is een op zichzelf staand voorbeeld.

Jef Geeraerts begon als schrijver met literair werk, waarvan de spraakmakende Gangreenreeks over zijn verblijf in het voormalige Belgisch Kongo de meeste lezers nog het sterkst in de herinnering zal zijn gebleven. Een vijfde deel in deze reeks, met als werktitel ‘Straat der Genade’ is overigens al jaren in voorbereiding, en zal ooit wel eens worden afgemaakt.

Vanaf 1979, toen het boek *Kodiak.58* verscheen, heeft Geeraerts zich voornamelijk aan het schrijven van misdaadromans gewijd. In hoog tempo werd gebouwd aan een nieuwe reputatie, nu in de wereld van de thriller. De Belg begon niet met vaste hoofdpersonen, maar koos zich telkens thema's die hij ontleende aan de aktualiteit.

De Coltmoorden (1980) en *Drugs* (1983) spelen zich af in een toekomstig België waarin een vette toekomst is weggelegd voor rechtse coalities. *Diamant* uit 1982 heeft net als *Kodiak.58* een Zaïrese connectie, en speelt zich voornamelijk af in het Antwerpse diamantenkwartier. De boeken werden zeer positief ontvangen; de (weinig) beargumenteerde kritiek richtte zich op Geeraerts uitbundige research, waarvan in het eindprodukt naar de smaak van velen al teveel herkenbare sporen waren achtergebleven. In De Trap (1984), en *De Zaak Alzheimer* (1985), dat direct de eerste Gouden Strop meepikte, treden voor het eerst de formule-helden Vincke en Verstuyft op. Hoewel beide boeken in de eerste plaats eenvoudige politieromans zijn zitten de plots dermate ‘geramd’ in elkaar, en is de sfeertekening rond de te onderzoeken misdaden zo goed getroffen, dat ze zich op gunstige wijze onderscheiden van de middelmaat. Beide hoofdpersonen beschikken over voldoende eigenzinnige persoonlijkheidskenmerken om voor de lezer als identifikatie-figuur model te staan. Wie meende de beide heren in de volgende titel *Het Sigmaplan* (1986) opnieuw te kunnen begroeten, werd teleurgesteld: in de complottheorie rond de Strijdende Communistische Cellen en de Bende van Nijvel, die beide zouden opereren in opdracht van de Belgische Staatsveiligheid en de CIA, was voor hen geen plaats. *Romeinse Suite* (1987), en *Zand* (1988) waren weer Vincke en Verstuyft-verhalen, waarbij het opviel dat de schrijver uitweek naar Italië en Amerika, alsof de Belgische politiemannen in eigen land reeds waren uitgekeken.

In deze boeken, die plottechnisch weer voorbeeldig in elkaar steken, gaat de couleur locale soms een geheel eigen leven leiden, en verwerft de lezer kennis over zaken die soms met de beste wil van de wereld niet met het eigenlijke verhaal in verband kunnen worden gebracht.

Het zijn desondanks goede misdaadromans, want Geeraerts verstaat de kunst een verhaal te vertellen dat sterk genoeg is om ondanks zwakke plekken overtuigend

overeind te blijven. Die mening is kennelijk ook de BRT toegedaan, want kort geleden kreeg Thomas Ross de opdracht om de Vincke en Verstuyftboeken tot filmscenario's om te werken.

Doodsogen

Sanpaku, het nieuwe boek van Geeraerts, lijkt weinig overeenkomsten te hebben met welke van zijn eerdere publikaties dan ook, of het

zou het titelverhaal uit de eerder dit jaar verschenen bundel misdaadverhalen *Het Huis genaamd Les Hêtres* moeten zijn. Dit verhaal is geschreven in een archaïsche stijl die overigens door de welhaast perfekte beheersing vreemd genoeg nauwelijks gekunsteld aandoet. De plaats van handeling is een Frans dorp, en niet in elk onbewoond huis is men van een goede nachtrust verzekerd; mysterieuze voorvallen eisen hun tol. Dit uitstapje moet Geeraerts goed zijn bevallen, want *Sanpaku* staat in het teken van vergelijkbare raadselachtige gebeurtenissen, al ligt het accent ditmaal op onheil van oud Japanse origine. Sanpaku of 'doodsogen' is een duistere kracht die werd toegedicht aan sommige samourai. Het eigenaardige is, volgens de toelichting aan het slot van het boek, dat deze ogen op het moment waarop ze hun duistere kracht uitstralen de kleur aannemen van het gefixeerde voorwerp. Dat is zeker eigenaardig.

Het boek opent in Parijs in 1939, waar de negentienjarige Matthieu Salvan met zijn cello in de Boulevard Hausmann rondstapt, een kerk betreedt en biddende oude vrouwtjes verjaagt met een geïnspireerde versie van Bach's Sarabande. De musicus is niet zonder talent, integendeel, maar zijn instrument geeft bovendien elke toon een eigen dimensie, zo bijzonder is de klank.

Desondanks brengt de jonge cellist zijn geërfde 'Villaume' naar een restaurateur van naam om het instrument te laten 'monteren' en schoonmaken. Als hij de volgende avond terugkomt bij Azzato krijgt hij weliswaar een cello mee, maar de klanken die hij hieraan ontlokt missen de verwachte diepgang. Dat vindt ook zijn Japanse vriendin Yukiyo Yasuda, die er zelfs van overtuigd is dat Salvan zich een ander muziekinstrument in de handen heeft laten stoppen. Salvan neemt deze beschuldiging hoog op en heeft naast zijn liefdesverdriet ook nog eens te kampen met vreemde krachten die op hem inwerken. Een Bugaku-masker doet de rest.

Volgen we een cello, die via Azzato's zoon korte tijd in bezit komt van Jacob Fenigstein. Via Bayreuth en Heinrich Stangl - neef van SS-Haupsturmfuhrer Franz Stangl, een authentieke nazinaam overigens - voert de cello de lezer verder, want waar de cello is, daar speelt zich tevens het verhaal af.

In de slothoofdstukken brengt Eugene Azzato met zijn echtvriend en cellist Philippe Lamargelle een bezoek aan de versterkte hoeve La Garrigue, bezit van Louis Blanc, in de Franse Dordogne. Het is inmiddels 1951, en we hebben nog slechts enkele tientallen bladzijden te gaan. Blanc heeft de belangstelling van Azzato gewekt door te spreken over een zeldzame cello, die gecertifieerd en bespeeld moet worden. Zulks geschiedt, maar daar blijft het niet bij, want waar de Vuillaume is, daar blijven vreemde en onheilspellende dingen gebeuren.

Bezeten muziekinstrument

Sanpaku is, blijkens de begeleidende tekst op de achtercover, een misdaadroman. Dat is informatie die op vrijwel alle ander Geeraertsthrillers met grote letters aan de voorzijde wordt vermeld. Deze wijze van presenteren roept associaties op met het enkele jaren geleden verschenen *De Verdwijning* van Aad van den Heuvel. Hoewel dit een schoolvoorbeeld van een misdaadroman was had de uitgever gekozen voor het royale 'roman' op de omslag, ongetwijfeld in een poging een breder publiek te bedienen dan de beperkte kring van lezers van misdaadromans.

Wanneer we *Sanpaku* afzetten tegen de *Ten Commandments of Detection* van Ronald Knox, waarin wordt gesteld dat misdaden tot een oplossing moeten worden gebracht zonder te vertrouwen op Goddelijke Openbaring, Vrouwelijke Intuïtie,

Hocus-Pocus, Zwarte Kunst, Coïncidentie of Force Majeure, dan wordt er op meerdere punten gezondigd. Alle vormen van maatschappelijk wangedrag die in *Sanpaku* aan de orde komen houden verband met een bezeten muziekinstrument, en hoewel er regelmatig doden te betreuren zijn is evenzovele malen duidelijk wie daarop moet worden aangekeken: het zijn misdaden die niet behoeven te worden opgelost!

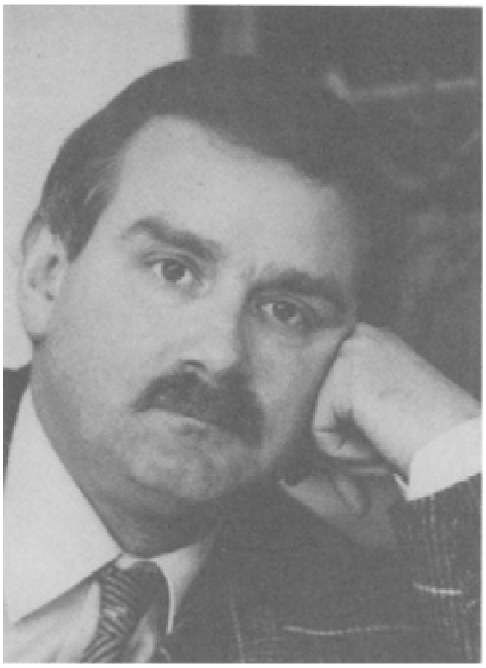
De plot, zoals gezegd in Geeraerts' andere thrillers vaak een van de sterke punten, is in *Sanpaku* niet eens duidelijk als zodanig herkenbaar. Een cello, hoeveel deze ook heeft meegemaakt, is niet stevig genoeg om een heel boek in z'n eentje overeind te houden, zelfs niet wanneer er zo af en toe een stel doodsogen om de hoek komt kijken. Wat resteert is een aantal tamelijk willekeurige verhaal-episodes die de lezer van 1939 naar 1951 voeren, van Parijs over nazi-Duitsland en Bayreuth naar de Dordogne, in het kielzog van een cello waar men juist beter ver vandaan kan blijven. Prachtig van taal, dat wel, want Geeràerts

heeft zijn research ook dit keer niet te licht opgevat en kan op meeslepende wijze vertellen over wat er aan muziek te genieten valt. De muziekliefhebbers onder ons komen waarschijnlijk ruimschoots aan hun trekken. Wat echter ontbreekt is een helder totaalplan, en hierdoor loopt de lezer enig leesplezier en intellektuele bevrediging mis. Het vertelperspektief wisselt te vaak om de lezer houvast te bieden, en het enige personage dat 't het hele boek lang volhoudt is er een waarmee de lezer zich ongaarne zal identificeren; een schril kontrast met andere karakters die uit Geeraerts' koker kwamen, zoals bijvoorbeeld Vincke en Verstuyft. Hopelijk zijn zij inmiddels weer voldoende uitgerust om hun opwachting te kunnen maken in een nieuw verhaal.

Jef Geeraerts, *Sanpaku*, Uitgeverij Manteau Antwerpen/ Amsterdam, 162 bladzijden, *f* 24,90.

James Brockway
Peter Ackroyd en het raadsel van *First Light*

Gedurende de jaren tachtig zijn de literaire prestaties van Peter Ackroyd zo merkwaardig geworden dat het lezen van zijn nieuwe roman *First Light* mij voor een raadsel heeft geplaatst. Hoe komt het, dat in deze totnogtoe zijn langste en duidelijk zijn meest ambitieuze roman zijn manier van schrijven mij van begin tot eind steeds weer deed denken aan een vioolvirtuoos, die - zonder het zelf te beseffen - aldoor vals speelt? Hoe is zoiets mogelijk? Hoe kan het Ackroyd zelf niet zijn opgevallen? Of... lag het misschien aan mij?



Peter Ackroyd

Als wij even de literaire prestaties van Ackroyd de revue laten passeren. In de jaren zeventig: twee bundels verzen waarvan één een recensent tot een vergelijking met W.H. Auden bracht. In die jaren las ik gretig de wekelijkse literaire besprekingen van Ackroyd toen hij nog de jonge redacteur letterkunde van het weekblad *The Spectator* was. Een scherpe kijk, zeer puntig uitgedrukt. Krachtig, helder. (Hij is ook bekend als literair recensent van *The Sunday Times*.) Mijn eerste kennismaking met een boek van zijn hand betrof zijn uitmuntende monografie van de dichter Ezra Pound. Dit boek was een van de laatste en beste bijdragen in de reeks van uitgeverij Thames and Hudson, met zulke titels als *Virginia Woolf and her World, Oscar Wilde and his World*, rijk geïllustreerde (en waarom niet?) studies over het werk én het leven (en waarom niet?) van bekende kunstenaars, waarvan de meesten schrijvers waren. Daarna las ik eerst zijn tweede roman *The Last Testament of Oscar Wilde* uit 1983, gevolgd door zijn eerste, *The Great Fire of London* uit 1982.

De boeken, hoewel verschillend van aard, hebben gemeen dat ze beide met literaire figuren en met het verleden te maken hebben. *The Last Testament of Oscar Wilde* is zonder twijfel een *tour de force*. Als roman voorgesteld, neemt het boek niettemin de vorm aan van een gefingeerd dagboek dat Wilde zou hebben bijgehouden tijdens zijn laatste drie jaren in Parijs, de jaren van zijn tragische ballingschap. Misschien kan ik de waarde en het echte van Ackroyds vertolking van Wilde hier het best

aangeven door te zeggen dat het tijdens het lezen moeilijk is, zich er steeds van bewust te blijven dat dit niet de woorden en sentimenten van Wilde zelf zijn. Ackroyd heeft in dit boek zelfs enkele Wildeaanse epigrammen verzonnen die zó echt lijken, dat men nu in Engeland vreest dat ze door latere generaties als authentieke uitlatingen van Wilde zelf zullen worden gezien. Ook op een andere wijze is het Ackroyd gelukt in de huid van de grote Ier te kruipen, namelijk in het verdriet en in de gedempte wijsheid van zijn laatste jaren: een indrukwekkende maar ook aangrijpende prestatie.

Hiermee vergeleken lijkt de eerste roman een beetje op een in elkaar geknutseld werk. In *In The Great Fire of London* brengt hij verscheidene non-conformistische Londenaars samen in een duidelijk gekunstelde intrige, die draait

om een verfilming van *Little Dorrit* van Charles Dickens. Deze figuren wonen in Oost-Londen, in de buurt waar vroeger de door Dickens beschreven gevangenis voor schuldenaars - 'The Marshalsea' geheten - stond.

De verfilming - en ook in zekere zin Ackroyds roman - wordt nooit voltooid. Alles gaat in vlammen op. Een fantasie dus. Maar wat hier belangrijk is, is dat het reeds een gefantaseerd gegeven betreft, dat echter op de geschiedenis is geënt én op een literaire persoonlijkheid.

Direct na zijn Wilde-roman kwam Ackroyd met een literair werk van een ander genre: een lange, degelijke, ook bekroonde, kritische biografie van de dichter T.S. Eliot, een moeilijk onderwerp vanwege, onder andere, de onwilligheid van de kant van de weduwe, de uitgever, en één aspect van Eliots leven: zijn eerste grondig mislukte huwelijk met Vivien Haigh-Wood. Zie hiervoor ook het toneelstuk *Tom and Viv* door Michael Hastings (Penguin Books, 1985, met een inleiding door de auteur). Het voor mijn huidige betoog belangrijke van deze biografie van Ackroyd ligt in het feit dat een dergelijk werk een aanleg voor *historisch* onderzoek vergt, een gave die bij Ackroyd sterk ontwikkeld is.

Hierna volgden twee grote roman-prestaties. Allereerst zijn roman *Hawksmoor* (1985), waarin Hawksmoor, een Londense inspecteur van politie in onze eeuw, de hoofdrol moet delen met Nicholas Dyer, een vroeg 18deeeuwse architect van kerken. In werkelijkheid was deze Nicholas Hawksmoor een leerling van de vermaarde Sir Christopher Wren, architect van de St. Pauls kathedraal, die na de Grote Brand van 1666 Londen grotendeels wederopbouwde.

Met deze roman is het Ackroyd weliswaar niet gelukt de Bookerprijs in de wacht te slepen, zoals iedereen had verwacht, maar wel de Whitbreadprijs en de Guardianprijs. Open deze roman - en wat ziet men? De eerste vijfentwintig pagina's zijn geschreven in een stijl die volslagen authentiek 17/18de-eeuws Engels lijkt. Door de hele roman komt deze stijl steeds weer terug als Ackroyd over zijn architect Dyer schrijft. Dat is op zichzelf al een hele prestatie.

Het ongewone gegeven heeft te maken met een reeks moorden op mannen in de omgeving van kerken in het hedendaagse Londen en met macabere, occulte gewoonten in verband met het bouwen van kerken in vroegere tijden, met inbegrip van rituele moorden op jongens. Door dit thema is veel duistere magie verweven, veel dat griezelig is, veel dat vraagtekens zet bij waarden en waarheden die wij in ons verlichte tijdperk als vanzelfsprekend aannemen. Dit wordt meer en meer typerend voor het romanoeuvre van Ackroyd. Misschien kan ik een glimpje hiervan geven door maar twee regels uit de tekst van *Hawksmoor* te citeren: 'We must all die,' murmured Walter, looking strangely upon me. 'Yes,' I replied, 'but it is hard to say who is Sick and who is well.'

In 1987 volgde de roman *Chatterton*, waarin Ackroyd nu in de stijl van drie eeuwen schrijft: ten eerste de jeugdjaren van de tragische dichter en tekstvervalser Thomas Chatterton (1752-1770) - in de woorden van John Keats: 'Dear child of sorrow - son of misery' en in de nog beroemdere frase van William Wordsworth: 'the marvellous boy'; ten tweede in de stijl van het midden van de vorige eeuw, toen Wallis zijn bekende portret van Chatterton op zijn sterfbed schilderde (het portret is in de National Gallery in Londen te bezichtigen). Model voor Chatterton was de 19e-eeuwse dichter en romanschrijver George Meredith, die ook in Ackroyds roman voorkomt; ten derde schrijft Ackroyd ook in de stijl van tegenwoordig. Deze stijlvermengingen alleen al maken van *Chatterton* een merkwaardig boek.

Alle drie de tijdperken worden ook in het verhaal verweven en, zoals in al de voorafgaande romans, Ackroyds fenomenale fantasie speelt een hoofdrol. Hierdoor worden ook historische feiten en gefantaseerde situaties door elkaar verweven. Pleegde Chatterton werkelijk zelfmoord op zeventienjarige leeftijd, of was zijn dood zoals Ackroyd hier suggereert, het gevolg van vergissing? Was zijn dood een literair trucje om de aandacht op zijn werk te vestigen? Is het portret van hem op middelbare leeftijd, dat in de roman voorkomt, echt of niet? Ackroyd werkt bij herhaling met raadsels, puzzels, vraagtekens.

Opvallend ook is zijn geprononceerde penchant voor het scheppen van allerlei eigenaardige en zelfs wat griezelige excentrieke figuren. In zijn allereerste roman zijn bij voorbeeld twee hoofdrolspelers een zwakzinnige dwerg (en kindermoordenaar) en een jonge vrouw die visioenen heeft - een tweetal dat, met behulp van een al te letterlijke

interpretatie van de beeldspraak van de Bijbel over vuur en vlam, de *Little Dorrit* film-set in brand steekt.

De passages in *Hawksmoor* en *Chatterton* waarin de handeling in vorige eeuwen is geplaatst, geven de auteur ook alle gelegenheid zulke figuren te introduceren. Men zou kunnen zeggen, dat het, in de mengeling van feit en fictie in de romans van Ackroyd, meer dan eens 'spookt'. De voor ons eigenaardig klinkende taal van vorige tijden werkt ook sterk mee om dit effect te bereiken. Het betreft hier evenwel een heel ernstig soort 'spoken': duidelijk is, dat Ackroyd zeer serieus aan het werk is: in zijn voorstelling van andere werelden, andere tijden, in zijn excentrieke en wat griezelige figuren en hun uitlatingen, ligt ook een zeer doordachte kritiek op wat wij maar al te zeer geneigd zijn als *onze* wereld, de 'normale' wereld, te zien.

Door nadruk op deze facetten van Ackroyds oeuvre te leggen, hoop ik een oplossing te kunnen vinden voor het eerder genoemde raadsel waarmee zijn nieuwe roman mij heeft geconfronteerd. Ik heb namelijk van het lezen van *First Light* niet veel kunnen genieten. De roman, die begint en eindigt met twee vrijwel indentieke hoofdstukken over een modern filosofisch onderwerp - het 'Uncertainty Principle' - heeft met.....ja, waarmee heeft deze roman te maken? Met het Licht, met de Duisternis? De Ruimte, de Zon, de Sterren? Met onze conceptie van het begrip Tijd? Met het Verleden, het Heden, de Toekomst? Met het Universum? De allereerste woorden luiden in ieder geval: 'Let me be drawn up into the immensity'.

Om dichter bij het concrete te komen: *First Light* gaat over een astronoom die op een observatorium met onderzoek bezig is, die als het ware graaft in het Heelal; en over een archeoloog, die dus in het Verleden graaft. Ackroyd zelf is hier dan ook heel druk met ideeën bezig.

De handeling heeft echter plaats in onze tijd en betreft eigentijdse mensen. Maar wat voor eigentijdse mensen? Eigentijdse mensen die voor mij in weinig opzicht herkenbaar zijn als echte mensen, als moderne wezens van vlees en bloed. Zij blijven allen symbolen. In die gevallen waar de grootste eisen aan het geduld van de lezer worden gesteld, betreft het excentriekelingen die ten enenmale niet geloofwaardig zijn.

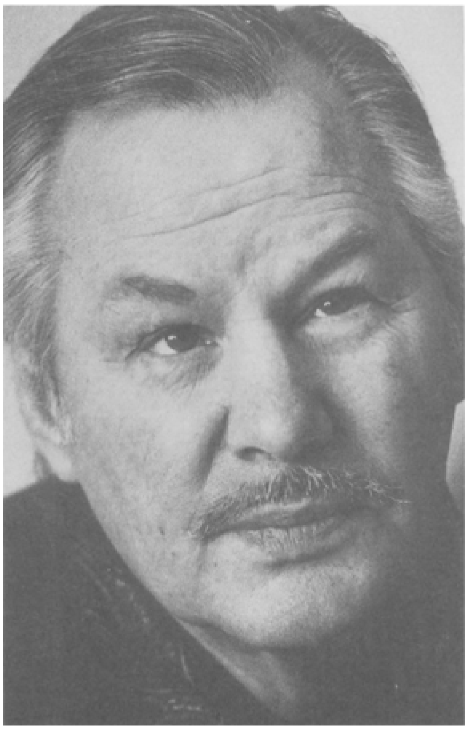
Een voorbeeld hiervan wordt verschaft door boer Mint (en zoon) op wiens land de opgraving plaats vindt. Dit paar lijkt meer in de vijftiende eeuw thuis te horen dan in de onze, wat zowel hun persoon alsook hun huisje aangaat. Een nog extremer voorbeeld is een lesbisch paar met de reeds weinig overtuigende namen van Evangeline Tupper en Hermione Crisp. De laatste, hoewel 'butch', wordt door haar partner steeds als een zoet, kwetsbaar, zeer vrouwelijk schepsel en als haar 'assistente' voorgesteld. Het zijn ook feministen. En dat is niet alles: een oud echtpaar, derderangse variété-artiesten, moet zijn beste dagen tijdens de laatste oorlog hebben gekend - en toch lijken hun humor, hun grapjes en liedjes, meer uit de eerste - Edwardiaanse - jaren van de eeuw te stammen. De aanwezigheid en de functie van zulke karikaturale personages in een roman over een opgraving en over astronomie vraagt ook om opheldering - maar die opheldering kan ik niet leveren.

First Light is een nogal lange, degelijke roman en er kan geen twijfel bestaan over de ernstige bedoelingen noch over de intelligentie en de virtuositeit van de auteur. Vandaar het raadsel. Zou het misschien kunnen zijn dat het juist zijn virtuositeit is, die Ackroyd hier in de weg heeft gestaan? Kan het zijn dat het het verleden is, waar zijn speciale gaven het best uitkomen? Het scheppen en herscheppen van het verleden laat immers veel meer speelruimte over voor het creëren van excentrieke personages dan bij een eigentijdse roman mogelijk is. Kan het zijn, dat wij daarin

de reden moeten zoeken, waarom Ackroyds schrijven in deze roman, hoe vindingrijk en ambitieus ook, op zo'n curieuze manier zo dissonerend voorkomt?

De romans van Peter Ackroyd worden in Engeland door Hamish Hamilton en in Nederlandse vertaling door Meulenhoff uitgegeven. Ook verkrijgbaar in Abacus paperback (Sphere Books).

[Nummer 173]



Armando, foto: Steye Raviez

Cherry Duyns
In die dagen

In die dagen was iedereen nog in leven en het zag er niet naar uit dat het ooit antlers zou worden.
Niet voor Jan van Mastrigt bijvoorbeeld, of voor Guns Albrecht, René Gysen, Trino Flothuis of voor Eelke de Jong. Aan eindigheid dacht ik niet, er was alleen maar toekomst. Oneindig.

Toen ik meer dan een kwart eeuw geleden in Amsterdam werk vond, na eerst een Haarlemse onderneming in behang op jaren achterstand te hebben gezet door in het magazijn een geheel eigen ordering in de omvangrijke hoeveelheid rollen aan te brengen, ging ik een terra incognita binnen. Alles was mij vreemd in de hoofdstad, de straten, de geuren, de mensen, hun omgangsvormen, hun taal, de toon waarop zij met elkaar spraken, zelfs de sigaretten die zij rookten, Bastos, blauw en rood. En van het weekblad waar ik als factotum in dienst was genomen, had ik voordien nog nooit gehoord: de *Haagse Post*.

Ik was achttien jaar, bereed een bromfiets, woonde bij mijn grootmoeder en ik wilde journalist worden, zo een als in Roman Holiday. Mijn verrichtingen op dit vakgebied waren aanvankelijk bescheiden van aard. Ik kocht fijngesneden biefstukjes in voor de hondjes van de zittende hoofdredactrice, een enkele maal ook sigaren voor haar echtgenoot, pendelde heen en weer tussen de zetterij en de burelen en ik zorgde tweemaal daags voor de aan- en afvoer van een reusachtige koffer met poststukken. In de middagpauze waande ik mijzelf reeds verslaggever door in café Espresso de la Presse wat geconcentreerde, bittere koffie te drinker, hopend op een vrije conversatie met een der andere gasten in wie ik uitsluitend geoefende persmannen zag. Maar niemand richtte het woord tot mij en ik zocht verlegen houvast aan mijn pijp met eenvoudige tabak en loerde door het raam naar de Nieuwe Zijds Voorburgwal, de pulserende slagader van het geschreven woord.

Alles zou goed komen, hield ik mijzelf voor.

Belangrijke opdracht

Dankzij juffrouw Alma had ik de oversteek gemaakt van de administratie naar de redactie. Juffrouw Alma was de zuster van de hoofdredactrice en gaf op charmante en sterk chaotische wijze leiding aan het redactiesecretariaat. Zij vond dat ik mooi haar had en het was merle om dit natuurlijke gegeven - wellicht niet het allerbelangrijkste voor journalistieke geschiktheid - dat zij voor mij had gepleit bij haar zuster, die mij op haar beurt weer moest voordragen aan haar echtgenoot, die permanent in groot gepeins vertoefde over de toestand in de wereld.

Bij het bakje voor de uitgaande post van juffrouw Alma ontmoette ik Armando voor het eerst. Hij kwam fel en virtuous fluitend de trap afgesprongen, adresseerde rap enkele wikkels voor de verzending van het die week verschenen periodiek, keek mij even kort aan en rende in voile vaart weer naar boven. Een valse blik herinner ik mij.

Dat was Armando, zei juffrouw Alma, die doet de kunstredactie hier. Een hele fijne vent.

Later sprak ik hem aan.
Ik zei: mijnheer Armando, ik wilde u iets vragen...
Hij zei: ik heet niet mijnheer Armando, ik heet Armando.
Vanaf die dag kwam ik graag boven en ik keek met meer zelfvertrouwen naar de overige redacteuren, die in kleine werkvertrekken bijeen zaten. Naar Jan Vrijman, die leek te duimelotten op zijn artikelen, naar Simon Vinkenoog, die met een sigaret in de mondhoek als een nerveuze giraffe langs het bureau stapte en wiens boek *Zolang te water* ik had aangeschaft (door de auteur voorzien van de aardige opdracht: 'in de hoop dat Cherry niet schrikt van zoveel ellende!'), naar de mild glimlachende Hans Verhagen, naar de in vreemde stiltes wegzakkende Trino Flothuis, naar de goedlachse Joop van Tijn, naar Hans Sleutelaar, S. genaamd, die zijn werk sours voor gezien hield met de schetterende mededeling: tetteretet, ik blaas de aftocht!
In dit geniale gekkenhuis wenste ik opgenomen te worden, zeker men de zeer getalenteerde Betty van Garrel zich aandiende en korte tijd daarna Eelke de Jong. Bowen moest ik zijn, waar een onbekommerde en ongebonden geest heerste, waar een nieuwe worm van journalistiek werd ontwikkeld, waar taal en eigenheid telde.
Vooralsnog begon ik op de tweede etage, onder de striemende en tevens bezielende leiding van mevrouw Sylvia Brandts-Buys, de hoofdredactrice, die al deze opmerkelijke personen had aangetrokken. Na talloze vingeroefeningen voor Naar verheven roddelrubriek 'Mensen, Dieren, Dingen' ('zeg ochtenddrankje, zoek jij eens uit wat een dienstmeisje per week in Rome kost'), werd ik toegevoegd aan de 1-man sterke buitenlandredactie en diende ik aan de hand van artikelen uit *Die Welt, Le Monde The Guardian* en *France Soir* een eigen bericht samen te stellen. Zo schreef ik over India, Israël, West-Duitsland, over een machtswisseling in Japan (en Welke consequenties dat voor de handelsbetrekkingen met China zou hebben), kortom, ongehinderd door eniv kennis van buitenlandse taken, vloeide de gehele wereld uit mijn jongenspen.
Mijn grootmoeder vroeg wel eens: hoe was het vandaag op je werk? Goed, antwoordde ik dan, ik heb vandaag een artikel over Portugal geschreven.
Allemachtig, zei mijn grootmoeder. Staat je bromfiets trouwens op slot? Portugal, allemachtig.
Min voortreffelijke leermeester en buitenland-superieur Rph. (Rudolph) Bakker, had tot task de ergste onzin uit mijn artikelen weg te krassen. Hij herstelde met veel geduld alle taal- en vertaalfouten en ontfermde zich toegewijd over mijn stijl: Soms werd de werkdruk hem wel eens te machtig, dan veegde hi; met een grom het gehele eikehouten bureau leeg, ging eronder zitten en rookte zacht mopperend een sigaartje.
Spoedig was het mij toegestaan grotere stukken te schrijven, zoals een door Joop van Tijn gecorrigeerd omslagverhaal over het naziverleden van de Westduitse minister Globke of samen met Rph. een omslagverhaal over de moord op Kennedy.
Op een dag belde Armando mij en vroeg of ik even boven wilde komen. Ik dacht: het is zover. Eindelijk mag ik erop uit. Vaarwel, veredeld vertaalwerk. Ik stak een balpen bij mij, een vers opschrijfboekje en rende naar boven.
Armando's werkvertrek keek uit op de *Telegraaf* en recht beneden op de Postzegelmarkt, waar oudere filatelistische heren liepen te drentelen en hun zegels aanboden alsof het schuine waar betrof.

Cherry Duyns en Armando, foto: Steye Raviez

Ik heb een belangrijke opdracht voor je, zei Armando.
Ik lachte bereidwillig: Hoe men zich toch in valse ogen kan vergissen.
Maar ik weet niet of je zoiets al aan kan, voegde hij er nadenkend aan toe.
Wat dan? vroeg ik. Wat is het dan?
Ik heb trek in nieuwe haring, haal er even twee. En neem er zelf ook twee.
Hij gaf mij tien gulden.

Tweestemmig fluiten

Met Armando kreeg ik een uitzonderlijke verstandhouding en hoewel hij vijftien jaar ouder was, een oorlog had gezien en een grote eruditie bezat, ervoer ik onze band nooit als een die tussen leermeester en leerling bestaat. Terwiji hij mij veel heeft bijgebracht: besef van en gevoel voor oorspronkelijkheid, hoe naar de werkelijkheid te kijken, hoe er over te schrijven, in welke woorden.

Sinds de haring-opdracht doolden wij regelmatig tweestemmig fluitend door Amsterdam, aten dozen vulkoeken en rondo's. We gilden het uit bij het zien van een man met een stijve hoed, verlieten eensgezind in onze afkeer een broodjeszaak toen de overigens propene bediende een watje in zijn oor bleek te hebben. We spraken over het verleden dat hij had gekend en waarvan ik mij - door mijn deels Duitse komaf - alsnog meester moest maken.

We bezochten knokfilms op de Nieuwe Dijk, bekeken films van

Pasolini, Lang en Riefenstahl. We lazen beiden de *Donald Duck* (het enige echt vrolijke weekblad) maar hij weer mij ook op Durants *Van Socrates tot Bergson* en op Camus' *De mens in opstand*. Hij liet mij kennis maken met schilders als Francis Bacon, Otto Dix en Jan Schoonhoven, met componisten als Brahms en Bruckner. Wij gingen naar boksen, dronken chocomel en hij vertelde mij over de schoonheid van het veelluik van Jan van Eyck, *De Aanbidding van het Lam Gods*. Over zijn eigen werk zei hij zelden Iets, dat diende ik zelf maar te veroveren.

Zo bleef het vele jaren. Wat wij deelden, was eenzelfde gevoel voor taal, voor muziek, voor het verhevene en voor het volkse, om over onze opvatting aangaande Laurel en Hardy maar te zwijgen.

Toen ik negentien was, stelde Armando aan Hans Sleutelaar voor mij tot redactie-assistent van *Gard Sivik* te benoemen. Dat leek Sleutelaar een goede gedachte, dan kon er eindelijk eens naar behoren genotuleerd worden. Bovendien vond hij de vermelding van een assistent in het colofon een aantrekkelijke bijkomstigheid.

Ik was vereerd, nu schreef ik niet alleen, ik maakte ook nog deel uit van een literair gezelschap, waarvan de mentaliteit en toonzetting zo onmiskenbaar doorklonk in de kolommen van de *Haagse Post* (en later in sommi e programma's van de VPRO-televisie, zoals *Het Gat van Nederland*).

De verga eringen van *Gard Sivik* waren buitengewoon opgewekt van aard, zeker die, waar op kosten van Nijgh & Van Ditmar in een bovenzaaltje van Hotel de Pool aan het Damrak onophoudelijk porties bitterballen, drank (voor Sleutelaar, Verhagen en Vaandrager) en cassis (voor Armando en mij) werd aangedragen. Een enkele maal ging er een stimulerende sigaret rond, wat Armando als niet-roker ergerde en mij als pijproker verraste, aangezien ilc dacht dat deze koele, zakelijke, in de realiteit gelovende dichters zoiets niet deden. Als het roken van een dergelijke sigaret te lang aanhield, hetgeen hier en daar gepaard ging met veel gehik en tekenen van ademnood en het de gedachtengang al te zeer verruimde, zei Armando op dwingende toon: zeg, hou nou es op met dat kinderachtige gedoe! Maar doorgaans lachten de dichters wat af, haalden uit overtuiging een streep door de Vijftigers en spraken veelvuldig over isoleren. Zij schreven: Het is lang geleden, dat er in de poëzie wat te lachen viel. Het mag weer. Het is eveneens lang gelden, dat de poëzie wat te denken gaf. Ook denken is in het vervolg toegestaan, en bovendien gewenst.

Voor mij was de denkkracht van de redactie vaak te strek. Het opgedragen notuleren had ik tijdens de eerste vergadering na tier minutes reeds gestaakt. Ik kon er gees touw aan vastknopen. Waar spraken zij toch over? Ik voelde een diep onzekerheid in mij opkomen en zocht troost in de bitterballen. Een bijdrage van René Gysen over *Histoire d'O*, begreep ik als een essay over de geschiedenis van het water en ik vroeg mij af wat een voorlijk tijdschrift daarmee beoogde. En wie was bijvoorbeeld Pierre Klossowski en hoe schreef je dat? En wat nu: Albert Camus, postuum zelfportret?

Alleen Armando kende mijn onbehagen, tegenover de anderen hield ik mijn domheid stil, bevreesd als ik was voor hun venijnige tong. Maar ook Hans Sleutelaar moet het ontbreken van notulen niet ontgaan zijn.

Een dieptepunt in mijn opnamevermogen voltrok zich tijdens een vergadering bij de beminnelijke René Gysen in Antwerpen. En juist

voor die bijeenkomst was ik een confrontatie met mijn grootmoeder aangegaan: zij verbood mij de reis te maken.

Waarom? vroeg ik.

Ben jij gek, antwoordde mij grootmoeder, zo'n jongen met allemaal van die ouwe kerels in het buitenland. Daar komt niks van in.

Maar er gaat ook een leraar Nederlands mee, sprak ik doortrapt, doelend op de neerlandicus Piet Calis en wetend dat mijn grootmoeder onvoorwaardelijk geloofde in de morele onkreukbaarheid van onderwijzend personeel.

De grimmige frons verdween van haar gelaat.

O, dan is het goed, zei ze.

De voltallige redactie was bijeengekomen op de etage van het gastvrije echtpaar Gysen aan de Grote Markt 29, het Belgische correspondentie-adres van *Gard Sivik*. Wat ik mij herinner, is dat Piet Calis werd verzocht het roken van zijn stinkpijp te staken. Pijproken was geen aanbeveling in die dagen, wegens studentikoos evenals het dragen van een baard, wegens artistieke staalkaart.

Mevrouw Gysen deelde grote schijven krentenbrood met dik boter rond en koffie. Haar toen reeds ernstig zieke echtgenoot knikte mij vriendelijk toe en gebaarde dat ik vooral flink moest eten. Toen de besprekingen begonnen, raakte ik onmiddelijk de draad kwijt. Ik nam een schaal krentenbrood op schoot en staarde kauwend naar buiten, waar een gebeeldhouwde gestalte een hand wierp.

Toen ik jaren later uit mijn onzekerheid ontwaakte en om mij heen begon te kijken, behoorden *Gard Sivik* en *De Nieuwe Stijl* tot het verleden. Er was niet meer bij te komen.

De uitgaven staan nu (incompleet) in mijn boekenkast en als ik er zo af en toe in blader, komt er een tintenlend gevoel van herkenning over mij. In *Gard Sivik* 33, *Een nieuwe datum in de poëzie*, zitten twee Tangs de randen vergeelde A-viertjes opgevouwen met een door Armando gemaakt extract in 22 punter van Ludwig Buchners *Kracht en Stof*. Bij punt 2 staat Empedokles geciteerd: Slechts kinderen of mensen met een beperkte gezichtskring kunnen menen dat ergens iets ontstaat wat niet reeds vroeger aanwezig was, of dat ergens iets geheel verdwijnen kan.

* Uit: *De Nieuwe Stijl 1959-1965*, samengesteld door Hans Sleutelaar en Sjoerd van Faassen, De Bezige Bij.

Pieter de Nijs

Ik heb iets vreselijks gezien
De stoere gevoeligheid van Armando

Kun je iemand, die gesprekken in een trein beluistert om deze vervolgens ongewijzigd als gedicht te publiceren, een romanticus noemen? En kun je over zo iemand stellen, dat hij met een dergelijk gedicht een uitspraak doet over de werkelijkheid?

De literaire kritiek heeft zich naar aanleiding van het werk van Armando vaak met dergelijke vragen beziggehouden. Ik denk dat beide vragen bevestigend beantwoord kunnen worden.

Armando's vroegste werk werd vooral bekritiseerd vanwege de verheerlijking van het brute geweld, die emit zou spreken. Ook toen Armando rond 1960 de techniek van de ready-made als uitgangspunt koos, reageerde men niet onverdeeld enthousiast. Armando's nieuwe procédé was gebaseerd op, wat hij zelf noemt, het ‘annexeren en isoleren van werkelijkheidsfragmenten’. Zijn gedichten bestaan uit tekstcitaten. Daarbij selecteert hij vooral teksten die hem treffen vanwege de kortheid en bondigheid van de formulering, maar ook vanwege het banale karakter daarvan. Want in het banale steekt het bijzondere. Armando ontleent het materiaal voor deze gedichten niet alleen aan beluisterde gesprekken, maar ook aan triviaalliteratuur (Karl May-cyclus) en sportverslagen (de cycli ‘boksers’ en ‘fighters’) en aan documentatiemateriaal voor agrarische machines. De ‘agrarische cyclus’ bijvoorbeeld bevat citaten uit een prospectus voor een hooikeerder en een bietenrooimachine.

Jan Elburg noemde de ‘agrarische cyclus’ ooit een ‘boerenlullig’ commentaar op de fascinatie van de futuristen voor vliegtuigen en ander oorlogstuig.[1.] Hij legt daarmee een verband tussen de esthetiek van Armando en de futuristen (de esthetisering van het geweld), maar benadrukt met zijn formulering ook het effect van Armando's selectiemethode. Door fragmenten uit het dagelijks taalgebruik te isoleren legt Armando niet alleen nadruk op het banale karakter van de dagelijkse omgangstaal, maar ook op de ironie, de (zwarte) humor die daarin - meestal toevallig - naar voren komt:

> He was a tough-bodied youth.
> He could give and take a beating.
> On that night he did all the taking

Armando kiest met het montageprincipe weliswaar voor een nieuwe techniek, maar zijn thematiek blijft onveranderd. Uit al zijn werk spreekt een interne tegenstelling, een combinatie van het banale en het verhevene. Armando is gefascineerd door geweld en door de schoonheid die aan dat geweld gekoppeld kan zijn. Zijn bewondering voor het ‘stoere’, het ‘heldhaftige’, is gemengd met een - soms naieve - verbazing over het gewone voorkomen daarvan.

Dader en offer

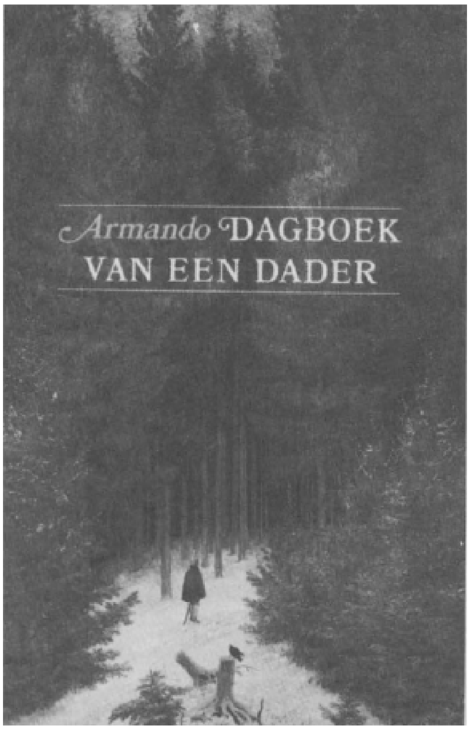
In eerste instantie beperkt Armando zich in zijn proza tot hetenre van het documentaire verslag. *De SS'ers* (1967) en werd door sommigen als een nieuw bewijs gezien voor Armando's anti-humanistische ideeën. Het boek bevat een sec verslag van de lotgevallen van een aantal Nederlandse Waffen-SS-leden. Een dergelijk boek had niet zonder commentaar van de samenstellers mogen verschijnen,

zo stelden de critici. Uit de - zeer korte - inleiding blijkt echter duidelijk de motivatie van Armando en Sleutelaar: ‘Dit boek is geschreven uit nieuwsgierigheid.’

Dagboek van een dader uit 1973 lijkt qua taalgebruik en thematiek een stap terug. Armando verwijst via de omslag van het boek (afgebeeld is het schilderij ‘Chasseur im Walde’ van de romantische Duitse schilder Caspar David Friedrich) en het motto (van Stefan George) naar een van de thema's uit de (Duitse) romantiek: de natuur wordt tegenover de mens geplaatst, weerspiegelt diens geestesgesteldheid en dient als drager van emoties.

Namen en tijd- en plaatsaanduidingen ontbreken: twee min of meer ‘archetypische’ figuren, ‘de dader’ en ‘de medemens’, dienen als de belangrijkste personages. In *Dagboek van een dader* tekent zich de metafoor van ‘het schuldige landschap’ af, die in het latere werk van Armando zo'n belangrijke rol zal spelen. Ook

de stijl is karakteristiek: het boek is opgebouwd uit korte, notitie-achtige fragmenten en de lezer wordt vaak direkt aangesproken. De zinnen hebben een plechtig-rituele toon door het gebruik van archaïsche woorden en uitdrukkingen, ('ik ben de onrust zelve', 'treedt binnen', 'het riekt naar herfst'), en wanneer deze worden gecombineerd met prozaïsch taalgebruik ontstaat een vervreemdend en humoristisch effect ('Geef acht, hoor'). Armando kiest, lijkt het, bij voorkeur woorden die detoneren in hun kontekst. Een hond, bijvoorbeeld, is 'een rustig dier met oortjes, vol gezellig samenzijn' en onrustig weer wordt beschreven als 'de ganse dag is nacht en ontij'. Opvallend is verder het frequente gebruik van onpersoonlijke voornaamwoorden en constructies ('heden is het waaien her en der'; 'men moet zo streven') en ongebruikelijke personificaties (ziek omschrijft hij als: 'daar is waarachtig het ziektebeeld').



Dagboek van een dader is waarschijnlijk Armando's meest retorische boek. Hoofdpersonen, taalgebruik en mythische verwijzingen dragen daar alle toe bij. De 'dader' uit de titel lijkt een schim, aan wie een Stem een opdracht doorgeeft: 'Zoek de Natuur. Zij kent en zegt. Zoek het woud. Zoek in het woud uzelve en hem die u dood achterliet. Zoek in de stad de medemens en ontdoe u van hem'.

De dader voelt zich los van natuur en werkelijkheid. Hij moet de natuur (weer) leren kennen en begrijpen zodat hij daardoor zichzelf kan leren kennen. De dader voelt dat een geheim uit het verleden hem van de natuur scheidt en hij streeft naar een herstel van het evenwicht. Zijn opdracht lijkt eruit te bestaan de gebeurtenissen uit het verleden opnieuw onder ogen te zien en dat kan door een confrontatie met het landschap, de plek, waar de gebeurtenissen zijn voorgevallen. Hij is bang het verleden niet aan te kunnen, maar langzaam went hij weer aan de schoonheid van de natuur. Hij is zich echter van de verraderlijkheid van deze schoonheid bewust: 'Soms beschijnt de zon de lange stammen, opdat ze schoon in hun verraad worden'.

De dader vraagt 'de medemens' of hij zich de gebeurtenissen uit het verleden herinnert en of hij zich nog een beeld kan vormen van de 'helden' uit het verleden. De medemens echter 'kwebbelt slechts' en 'spreekt graag mooie taal', maar blijft daardoor doof en blind. Hoorde de dader echter ook niet bij die 'helden' uit het

verleden, vraagt de medemens aan de dader. Dat vraagt de dader zich al langer af en juist die gedachte kwelt hem. Maar tenslotte gaat hij zijn opdracht 'verstaan': hij moet blijven zoeken naar datgene wat is gebeurd, ondanks de tegenwerking van de natuur en de tijd, die de herinneringen proberen uit te wissen. 'Dit landschap heeft kwaad gedaan. Ik kan de legers vermoeden. Het is hier vredig, maar opgepast (...) hier was pijn, hier ranselde de medemens. De Tijd heeft schuld, alles groeit weer, maar denken wordt vergeten.' Langzamerhand vindt de dader zijn 'plek' terug, en als in een soort katharsis herinnert hij zich wat er is gebeurd:

> Ik ga herkennen. Ik ga langzaam verstaan.
> De geur van het woud verraadt het voorval. Het Verleden hapert hier. (...)
>
> Dit is de Plek, nietwaar. Hier is het: Offer en Dader, die wij zijn. Ach er groeit weer gras. (...) Maar weet, dat het Offer ook een Dader wilde zijn, maar Ik zal Hij worden, de Dader wordt het Offer, de Meester zal

> een Knecht zijn. (...) Dit was het wezenlijke verslag van een ziel. Ja. Ik heb dit alles meegemaakt. Zeer netelig. Ga gebukt.

In een soort dooreervloeien van de tijd komen dader en offer nog een keer samen. Ze zijn onlosmakelijk verbonden en lijken uitwisselbaar: de dood van het Offer betekent dat de Dader nooit meer van het Offer los komt want het verleden houdt hem vast. En daardoor wordt de dader zelf tot offer. Hij moet getuigen: ‘Sterven Daders niet? Neen. Zij kunnen niet, zij verwoorden.’

De hoofdletters en de bewoordingen van bovengeciteerd fragment lijken *Dagboek van een dader* te koppelen aan de christelijke mythe van boodschapper-slachtoffer. Dader en slachtoffer vormen - als Kaïn en Abel - een soort twee-eenheid, een twee-eenheid die in Armando's latere werk steeds terugkomt. In *Dagboek van een dader* is een van de thema's van Armando's werk al duidelijk aanwijsbaar: natuur en cultuur, natuur en mens staan tegenover elkaar. De natuur betekent schoonheid, maar die schoonheid is verraderlijk: soms verbergt ze allerlei gruwelijks. De natuur dient als metafoor voor het vergeten en voor de louterende werking van de tijd: ze trekt zich van de mens, het menselijk ‘gedoe’ niets aan. Daarom is het landschap een ‘schuldig’ landschap: het heeft zien gebeuren maar wist in zijn telkens hernieuwde groei de sporen daaraan uit.

Verzwegen betekenissen

In *De ruwe heren* uit 1978 (de verhalen dateren van 1970 tot 1976) is nauwelijks meer sprake van de romantisch/mythische toon van *Dagboek van een dader*. Wel zijn, net als in *Dagboek van een dader* de verhalen uit *De ruwe heren* qua tijd en plaats niet duidelijk te situeren. In dit opzicht lijken ze op de verhalen uit *Herenleed*, de serie die Armando samen met Cherry Duyns schreef en speelde.

Een tweede overeenkomst ligt in de stijl: Armando gebruikt in *De ruwe heren* en *Dagboek van een dader* hetzelfde soort stijlfiguren en vertelvormen. Het is eenstijl die vooral in de diverse *Herenleed*-teksten[2.] tot absurde dialogen zal leiden: het hanteren van het bepaalde lidwoord *de* (de heren officieren, de bediende), het gebruik van archaïsche woorden in de kontekst van een simpele conversatie (‘misschien ben ik niet boud genoeg’; ‘de heren officieren hebben zich kranig geweerd’) en ongrammaticale constructies of verdraaide zegswijzen (‘mijn naam als spreker staat erg op het spel’; ‘streng behandelen, dat moeten ze, streng behandelen’).

Het absurde en surrealistische karakter van de verhalen wordt echter vooral gecreëerd door datgene wat verzwegen wordt. Er is in de verhalen voortdurend sprake van schuldigen en bestraffers, maar de schuldigen zijn zich bewust van hun schuld en bestraffen bij voorkeur zichzelf. De lezer blijft over de redenen daarvoor echter in het vage.

Zowel in de taal als in de manier waarop de hoofdfiguren met elkaar omgaan, lijkt een interne, absurde logica opgesloten, die niet of nauwelijks wordt verduidelijkt. Zo vertelt Armando in het verhaal ‘De koperen gordel’ over een ik-figuur, die opeens de gedachte opvat ‘zomaar iemand, een willekeurig iemand van het leven te beroven’. Deze Raskolnikov- in-spe legt zichzelf daarbij echter om onduidelijke reden een beperking op: ‘het moest voor schooltijd gebeuren, anders was het niet geldig’. De aanslag mislukt, doordat ‘de heer’ een koperen gordel draagt. De ik-figuur verandert van dader in slachtoffer, doordat hij zijn hand bezeert bij het toesteken. ‘De heer’

verzoekt hem vriendelijk om het mes en bekent zelf ook altijd zo'n mes te hebben willen bezitten, ‘maar ja, in onze tijd kon dat niet, je moest hard werken en een mooi mes schoot niet over’.

Naast de omkering van dader in slachtoffer valt vooral het toepassen van dit soort conversatiezinnen op. Armando lijkt terug te grijpen naar tekstcitaten: de dagelijkse conversatie van (in dit geval) een oudere tegen een (door de huidige welvaart?) verwende jongere. Het ontbreken van duidelijke plaatsen tijdaanduidingen en het absurde verhaalgegeven contrasteren met de herkenbaarheid van de conversatie.

Armando lijkt er vooral op uit dit contrast weer te willen geven. In feite legt hij daarmee een bom van verzwegen betekenissen, van verzwegen machtsverhoudingen onder de gewone dagelijkse conversatie. In de *Herenleed*-serie wordt dit middel nog veel meer uitgebuit.

Met *Geschiedenis van een plek* (1980) grijpt Armando terug naar de reportage. Samen met Hans Verhagen en Maud Keus probeert hij door middel van interviews de precieze toe-

dracht binnen kamp Amersfoort te reconstrueren. De ‘plek’ uit *Dagboek van een dader* blijkt nu nader in te vullen: het is de plaats van het kamp Amersfoort, of de omgeving daarvan.

In verschillende interviews heeft Armando gesproken over zijn fascinatie voor de gedragingen van mensen in wat hij ‘Ausnahmesituationen’ noemt. *Geschiedenis van een plek* is een documentaire waarin vooral de uitzonderingssituatie van mensen in een concentratiekamp wordt belicht. Daarbij wordt niet alleen verteld over de wreedheden van de kampcommandanten als Kotalla en Berg, maar ook over de manier waarop (een enkele) ‘goede’ bewaker gevangenen pbroeerde te be schermen (een ‘goede’ bewaker bevindt zich natuurlijk in een uitzonderingssituatie bij uitstek en is ook een voorbeeld van de twee-eenheid dader-slachtoffer).

Het menselijk gedoe

Na *Geschiedenis van een plek* verschijnt *Aantekeningen over de vijand* in 1981. In *Krijgsgewoel* (1986) zegt Armando zelf hierover:

> Waar gaat dat boek over. Dat is moeilijk te zeggen. Volgens mij gaat het over *gedoe*. Over menselijk gedoe. Men zegt dat het met ‘de oorlog’ te maken heeft. Ik weet dat zo net nog niet, ik dacht eigenlijk dat het meer met *mensen* te maken heeft, maar ik vergis me wel meer.
> (...) Nee, niet ‘de’ oorlog. Liever de vederlichte voorvallen, die zijn soms krijgshaftig genoeg. (...) Of gewoon de onverhoedse samenspraak.

Het menselijk gedoe dus, de dagelijkse voorvallen of de dagelijkse conversatie. *Aantekeningen over de vijand* gaat natuurlijk wel degelijk over oorlog. Niet over ‘de’ oorlog, dat niet, maar wel over het geweld van oorlogen, en de manier waarop dat in het dagelijkse leven van de mensen ingrijpt. En ook over de manier waarop mensen over die gebeurtenissen praten. Armando probeert in dit boek een ‘Feindbild’ te (re)construeren. Het boek is een poging tot invulling van het begrip ‘de vijand’. In *Aantekeningen over de vijand* is het taalgebruik weer kenmerkend. Het boek bestaat uit een aaneenschakeling van korte fragmenten, losse zinnen en opmerkingen, genoteerd in de ‘gewone’ omgangstaal. In deze zin heeft het veel weg van de fragmenten onder de titel ‘Flarden’ in *Uit Berlijn, Machthebbers* en *Krijgsgewoel*, waarin Armando zonder commentaar de belevenissen van Duitsers tijdens de Tweede Wereldoorlog weergeeft. Soms citeert hij zelfs letterlijk de kerrinnen uit een van de verhalen uit ‘Flarden’.[3.]

Armando maakt veelvuldig gebruik van de dialoogvorm en weer wordt de lezer aangesproken, of - door het veelvuldig gebruik van ‘je’ - in het ‘gesprek’ betrokken. Uit de zinnen en uitspraken is veel weggelaten, alleen het allernoodzakelijkste blijft staan. Daardoor komt ook in dit boek de nadruk vooral te liggen op datgene wat niet wordt gezegd, maar verzwegen en wordt de banaliteit, het cliché-karakter van de taal en van de dialogen beklemtoond:

> Angst. Angst voor ouderdom. Ach welnee, jongen (men stoot hem bemoedigend aan), ach welnee, jongen. Iedereen! (*Aantekeningen*...)

Armando maakt met dat monolisthische ‘iedereen’ duidelijk, dat de in dit soort gesprekken gebruikelijke en neutraliserend bedoelde, troostende zin: ‘dat ouder

worden voor iedereen geldt en dat iedereen daar dus bang voor is', juist het tegengestelde effect bereikt.

Door deze 'syncopes' in de conversaties geeft Armando het voorspelbare van de dagelijkse omgangstaal en de intenties daarachter een extra intensiteit. Soms ontstaat daardoor zelfs een grappig effect: 'Soldaat geweest. Front. Ja hoor.'

Tegelijkertijd benadrukt hij het ontoereikende van de gewone omgangstaal: de gruwelen van de oorlog, de dingen die mensen elkaar kunnen aandoen, zijn daarin *niet* te vatten. Het afgrijselijke, het onmenselijke komtjuist in de banale taal, in het badinerende van de simpele gesprekken tussen mensen tot uiting, omdat het onzegbare niet wordt gezegd, niet wordt benoemd. De soldaat die vanuit de loopgraaf naar bloemen kijkt, wordt gewaarschuwd, want:

> (...) 'het kan elk ogenblik gebeuren'.
> 'Ja, maar ik zie ook de bloemen, dat is toch niet erg?'
> 'Maar je moet in de eerste plaats aan je eigen veiligheid denken. Als je dat niet doet krijg je nooit meer een bloem te zien.'

> ‘Dat is waar, maar ik let heus goed op, hoor. Maar ik zie ook die prachtige bloemen.’
> ‘Pak je wapen op, het gaat beginnen. Bereid je op het ergste voor.’
> ‘Ja, goed. Ik ben klaar.’

Hoe kan een mens tegelijk op bloemen letten en ‘zich op het ergste voorbereiden’? In feite maakt een dergelijke dialoog duidelijk dat mensen zich wel op het ergste kunnen voorbereiden, maar dat het ze niet helpt, dat ze zich tegen het geweld niet kunnen ‘wapenen’. Armando hanteert ook in dit boek - maar nu enigszins gecamoufleerd - het middel van de montage. *Aantekeningen over de vijand* is een verzameling (opgevangen, gelezen) uitspraken, een collage van losse citaten over oorlog, geweld en de - niet uit te wissen - herinneringen daaraan. Door bijna uitsluitend de kern van deze uitspraken te noteren, ontstaat een beeld van de manier waarop de oorlog ingrijpt in het leven van de mens, maar ook van de absurditeit van de taal, van het middel waarmee mensen deze ervaringen proberen te verwoorden.

De citaten illustreren tegelijk een naïeve verbazing over het gewone uiterlijk, over de schijnbare eenvoud van woorden, over de mensen die deze woorden hanteren en over de wereld aan betekenissen die deze woorden verbergen:

> Ik ben tien jaar en toen kwam de oorlog. Dat noemen ze zo: *de oorlog*. Dat heet zo. *Oorlog*.

Kinderlijk perspectief

Woorden waarmee de menselijkheid van ‘de vijand’ wordt aangeduid bijvoorbeeld (ze hebben hier gedanst, ze zongen) of waarmee men over ‘de vijand’ praat (‘z'n spullen keurig in orde’, ‘kunnen wij een voorbeeld aan nemen’), woorden die schuld uitdrukken, maar ook een verontschuldiging in moeten houden (‘Ach, je moest wel’), woorden die niets met oorlog van doen hebben, maar een wrange betekenis krijgen wanneer je ze in een dergelijke kontekst zou zetten (‘We hebben toch lekker gegeten. Of niet soms’) of zelfs, juist doordat ze uit hun kontekst zijn losgemaakt, humoristisch worden:

> O, daar gaat mijn hand.

Armando laat vanuit een kinderlijk perspectief zien hoe woorden van hun schijnbaar duidelijke betekenis vervreemd kunnen raken, wanneer ze geïsoleerd worden van hun kontekst. Veldoefeningen, nekschot (‘Gek woord evengoed, hè: *nekschot*. Jaja’), niemandsland, denkbeelden, bevelhebber, verdedigingswerken, deporteren - het zijn woorden die behoren tot het eufemistische taalgebruik van de machthebbers, woorden die nog maar zeer ten dele de gruwelijke lading ervan aanduiden.

Naast kinderlijke verbazing komt tegelijkertijd de machteloosheid naar voren van degene die de bevelen uitvoert en probeert de gruwelen naar een ‘menselijke’ dimensie terug te brengen, of poogt zich te verontschuldigen:

> ‘Je moet je niet zo met de mensen bezighouden.’

> ‘Jawel, dat doe ik wel, want later krijg ik misschien de opdracht om ze te *deporteren* en dan wil ik toch een beetje op de hoogte zijn van hun gewoontes en gebruiken, als ik ze moet *deporteren*.’
> ‘Daar heb je misschien wel gelijk in, ja.’

Armando legt in *Aantekeningen over de vijand* nadruk op de gewone, dagelijkse taal, de taal zonder franje, zonder ideologische lading. Het is de taal van de frontsoldaat, degene die de bevelen uitvoert en probeert de oorlog, het geweld draaglijk te maken, van de collaborateur die zich probeert vrij te pleiten of van degene die zich simpelweg afzijdig hield. Het is het taalgebruik van degenen die zich niet kunnen verdedigen omdat hen daarvoor de mooie woorden ontbreken maar die wel, ongelukkig genoeg, het gevoel hebben dat ze zich moeten verdedigen.

Paradoxaal genoeg ontstaat door het voortdurend gebruik van het bepaalde lidwoord ‘de’ bij ‘de vijand’ geen duidelijk beeld: juist het bepaalde lidwoord heeft onbepaaldheid tot gevolg. Want wie *is* dan ‘de vijand’?

Allereerst natuurlijk de duidelijk aan te wijzen vijand uit WO II. Sommige fragmenten uit *Aantekeningen over de vijand* lijken, gezien de kinderlijke toon van de dialogen of het kinderlijk perspectief, geïnspireerd op jeugherinneringen. Vanuit dateugdperspectief is de vijand meestal duidelijk herkenbaar en soms is hij ook heel gewoon: hij blijkt te dansen, blijkt aardig te kunnen zijn tegen kinderen. Soms moet je de vijand zelfs bewonderen, net zoals je je ‘stoere’ straatgenootjes bewondert,

omdat de vijand zo mooi marcheert bijvoorbeeld, en omdat hij mooie dolken met vreemde tekens erop bezit. Vanuit een kind gezien verwarrend, omdat het tegelijkertijd weet, dat het hier om ‘de vijand’ gaat. En aan het einde van de oorlog wordt die verwarring nog groter:

> Toen alles afgelopen was bleken het ineens mensen te zijn! De vijand bleek ineens uit mensen te bestaan, mensen met gewone kleren aan, mensen, die zich van woorden bedienden. Ze konden spreken!

Niet alle fragmenten zijn vanuit het ‘kinderperspectief’ geschreven. Het motto van *Aantekeningen over de vijand* (van Nietzsche) wijst op een andere interpretatie:

> Aber der schlimmste Feind, den du begegnen kannst wird du immer selber sein; du selber lauerst dir auf in Höhlen und Wäldern.

De vijand verschuilt zich in jezelf: een mens kan in een uitzonderingssituatie - in een oorlog bijvoorbeeld - zo aan geweld gewend raken, dat hij het niet meer herkent, of dat het niet meer opvalt.[4.] Armando maakt duidelijk dat voor het geweld niet per se een indringende ideologie nodig is: het kan heel gewoon worden. En dat gewone, terloopse karakter van geweld, moet juist onthouden worden.

In feite is *Aantekeningen over de vijand* een soort catalogus van ‘de vijand’: een verzameling uitspraken waaruit een ‘Feindbild’ kan ontstaan. Dat vijandbeeld is echter aan erosie onderhevig: zoals een foto met het verstrijken van de tijd vervaagt, zo ook ontstaan er steeds meer grijzen in het zwart-wit-beeld van ‘de vijand’.

Met het boven aangehaalde motto zou Armando ook kunnen verwijzen naar zijn eigen bezetenheid met betrekking tot de gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog. Armando behoort tot die groep mensen die zich niet zomaar van het verleden kan losmaken en zich verzet tegen de vervagende werking van de tijd, die de gebeurtenissen steeds verder terug in de geschiedenis duwt. In sommige fragmenten komt die obsessie voor het verleden en voor ‘de plek’ weer duidelijk naar voren.

Gedenktekens moeten de mensen helpen herinneren. Armando twijfelt er echter overduidelijk aan of deze tekens hun werkelijke functie, namelijk te herinneren aan het persoonlijke leed en verdriet, wel goed vervullen:

> Even lezen wat daar staat: hier op deze plek is die en die destijds (op die en die datum) door de vijand opgehangen (opgehangen!), we zullen hem niet vergeten, namens zus en zo, de zoveelste van dat en dat jaar. Nounou, dat is niet zo lang geleden gebeurd, hoor, nounou.

Omdat de meeste gruweldaden door de werking van de tijd langzamerhand worden vergeten moet de rhiennering worden vastgelegd. Maar leidt het vastleggen van een subjectieve ervaring in taal niet juist tot vertekeningen en tot vervagen van de nuances van de gebeurtenissen?

> Laten we het vooral ‘boekstaven’. Hij zei; ‘boekstaven’. Alweer zo'n woord, pas toch op.

In *Aantekeningen over de vijand* verduidelijkt Armando de metafoor van ‘het schuldige landschap’. Het is net alsof hij daarmee de schuldvraag van de mensen naar de natuur verlegt. De mensen bezitten in de taal een middel om zich van hun verleden te ontlasten, om het akseptabel te maken. Armando suggereert dat de dingen of de

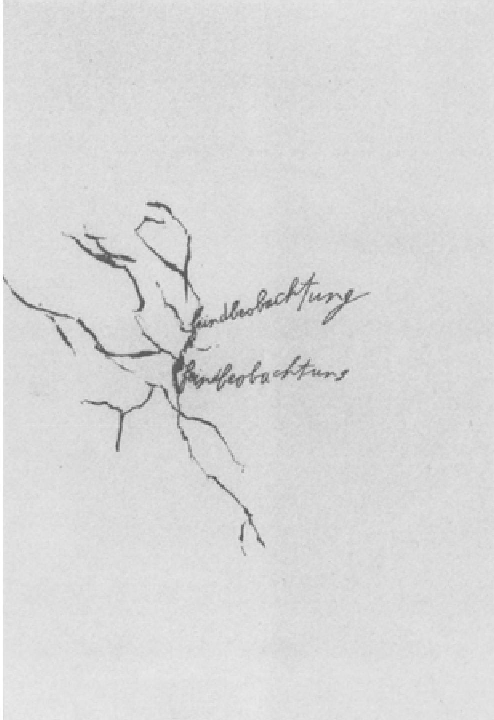
natuur de herinnering, ongeschonden door vertekening van geschiedenis en taal, zouden kunnen vasthouden.

In de ogenschijnlijke schoonheid van een landschap ligt de herinnering aan de gruwelen van de oorlog opgeslagen. Maar de schoonheid van de natuur is verraderlijk, omdat ze niets van die gruwelen doet vermoeden:

> Schuldige bosrand, jaja, alles goed en wel, maar als je ziet hoe zo'n bos zich indertijd voor een deel opzij heeft laten dringen voor het bouwen van zgn. *barakken*, ja, dan bekruipt je even een gevoel van medelijden. Maar de rest van het bos blijft schuldig. Het heeft alles gezien en toegelaten, zonder een woord te zeggen. En het staat er nog: onbewogen als altijd.

Feindbeobachtung

In 1979 waagt Armando zich ‘in het hol van de leeuw’: hij verhuist naar Berlijn. *Uit Berlijn, Machthebbers* en *Krijgsgewoel* vormen de neerslag van zijn verblijf daar. Ook uit deze



Armando: Feindbeobachtung, 1979

verhalen blijkt Armando's obsessie met het verleden. Voortdurend zoekt hij naar sporen daarvan, in gebouwen, in mensen en in landschappen. Hij reconstrueert het verleden door met getuigen te praten, door over de levensloop van mensen uit de oorlog te lezen of ze daarover te laten vertellen. En door op de rommelmarkt stapels oude foto's of fotoalbums op te kopen, die ontroerend werken, ‘omdat het sporen zijn, die heel misschien iets oproepen of vertellen, maar vooral oneindig veel verzwijgen.’

Hij voelt zich onbedwingbaar aangetrokken tot de mensen die ‘erbij’ kunnen zijn geweest: de pianist, de oudere kelner in het restaurant, de bezoekers van een klassiek concert. Het verleden ligt overal op de loer en hij kan het niet vermijden. Een enkele keer verzucht hij dat hij moeilijk alle Berlijners van boven de vijftig kan uithoren, maar iedere keer knoopt hij toch een gesprek aan en het gesprek komt dan als vanzelf op de oorlog.

Ook in deze boeken blijft het procédé dat van montage en collage. In veel gevallen laat Armando de betrokkenen zelf aan het woord. Doordat deze ‘interviews’ zonder commentaar afgedrukt zijn, valt de absurditeit van de dagelijkse taal, het contrast tussen de uitzonderlijke situatie waarin de mensen kwamen te verkeren en de gewone omgangstaal waarmee ze die uitzonderingssituaties verwoorden, des te meer op. *Uit Berlijn, Machthebbers* en *Krijgsgewoel* bevatten echter niet uitsluitend verhalen die met de oorlog te maken hebben. Weliswaar blijft Armando bezig met het zoeken naar een antwoord op de vraag: ‘wie is de vijand?’, maar de vijand is niet per se de Duitser van toen. Wat hij doet kan beter ‘Feindbeobachtung’ (de titel van een van zijn series schilderijen) genoemd worden. De meeste verhalen zijn te karakteriseren als reportages, gebaseerd op eigen waarnemingen en observatie van ‘de medemens’.

Armando's formuleringen zijn vaak grappig of ironisch. Sommige doen grappig aan door hun absurde combinaties: ‘(...) de zee is een oorverdovend wonder, dat door middel van de horizon hecht aan het zwerk vastzit.’ Andere geven blijk van zelf-ironie: ‘Ik moet niet zo zeuren. Ook niet over het schuldige landschap. Wat nou *schuldig*. Omdat het onberoerd bleef bij al die menselijke slagvaardigheid. Ze moeten elkaar toch ergens raken. Dan maar in een mooi bos.’ Of van een combinatie van humor en weemoed: ‘Hoe komt het toch dat de huidige soldaten eruitzien als grote jongens. Vroeger waren soldaten mannen. Vraten ze anders, was er meer tegenwind?’

Maar hij maakt ook gebruik van de humor en het absurde karakter van de dagelijke conversatie. Vrouw tegen haar hond: ‘Kijk, Puppe, hier is mammie laatst gevallen, weet je nog.’ Of twee oude dames in de ondergrondse: ‘Heute ist heute nicht mehr’. ‘O nein!’

Af en toe komt hij echter toch weer terug op de inhoud van het begrip ‘de vijand’. In een van de verhalen uit *Machthebbers*, getiteld ‘De vijand’, beschrijft hij zijn verbazing als hij bij een catchwedstrijd een Duitse jongen hoort vertellen over zijn grootvader wiens keel in de oorlog is doorgesneden door ‘de vijand’: hij wordt plotseling geconfronteerd met zijn eigen beeld van de vijand. Om daarna te vertellen hoe tijdens de wedstrijd het publiek een ‘Feindbild’ opbouwt: een Fransman die gemeen vecht, krijgt ‘Franzosen raus’ naar zijn hoofd, en een Japanner is een ‘Scheissjapaner’. Men is spontaan in zijn discriminatie, constateert Armando. Mensen hebben een vijand nodig, lijkt de conclusie.

Tegenwoordig gelden, stelt hij elders in *Machthebbers* vast, blijkbaar Amerikanen als ‘de vijand’, tenminste: ‘Men zegt, dat dit de nieuwe vijand is. Ik moet er nog aan wennen, maar ik zal doen wat ik kan, dat beloof ik je.’

Waar hij lijnen van verleden naar het heden trekt wordt hij moralistisch. Over krakers bijvoorbeeld:

> Ik hoor het al in de verte, mensengeroep. Nog erger: leuzen. In de omringende straten heerst een kwaadaardige rust. Kreten van mensen die gelijk hebben, die vinden dat ze gelijk hebben, die gelijk willen hebben. Duizenden. Hoedt U.

Hij heeft overduidelijk niet veel op met de demonstrerende jeugd van Berlijn, die zich boven de ouderen verheven voelt, omdat dezen zich niet hebben verzet. ‘Maar ze vergeten er altijd bij te vertellen dat zij dat mogen doen, met de spelregels van een democratie.’ De jeugd bekijkt alles met veel minder nuancering en denkt te weten wie schuldig was en wie niet: de jeugd ziet alles zwart-wit. ‘Daarom is *jeugd* zo gevaarlijk. Ze is goed te gebruiken.’

Het is net alsof Armando hier zijn eigen Feindbild beschrijft en probeert daarmee zijn fascinatie en (soms) bewondering voor ‘de

vijand' van zijn jeugd te verklaren. En hij laat als waarschuwing volgen, dat als jongeren van nu stellen, dat ze niets van de *Gruppenzwang* van toen begrijpen, ze maar eens aan hun eigen conformisme moeten denken. Bij een popconcert zie je tenslotte ook duizenden en duizenden hoofdjes op een rij, 'zoet naast elkaar, hoe meer hoe liever'. 'Tenslotte zijn jongeren graag samen. Het zijn mensen.' En hijzelf dan, zou iemand, die zich aangesproken voelt, kunnen vragen: 'Maar ben je dan zelf niet?' En het antwoord is veelzeggend: 'Ja, ik was.'

Schoonheid en geweld

In een verhaal over Norfolk, waarin hij vertelt dat hij in het landschap de resten van een vliegveld uit de Tweede Wereldoorlog ontdekt, geeft Armando een definitie van zijn metafoor van het schuldige landschap:

> Voor de onwetenden, de veel te velen: Armando begon in de eerste helft van de zeventiger jaren reeksen schilderijen en tekeningen te maken, die hij 'schuldig landschap' noemde. En schuldig landschap noemde hij een landschap *dat heeft zien gebeuren*, want in landschappen, in de schone natuur, vinden vaak de afgrijselijkste opvoeringen plaats. Veldslagen. Sluipmoorden. Man tegen man. Aanleg en onderhoud van kampementen. Barakken. Plekken ter kwelling van weerloze schepsels.

Het landschap in Norfolk is 'zo schaamteloos geweest om gewoon door te groeien, het is een schande, ik raak er niet over uitgesproken. De confrontatie natuur-cultuur is een onbarmhartig gebeuren, gaat met pijn gepaard, geloof dat maar'.

In feite verwoordt Armando hier in kort bestek zijn esthetisch credo: hij is gefascineerd door de confrontatie tussen de - in wezen onschuldige - natuur en de, door de mens gecreëerde, cultuur. De natuur vertegenwoordigt schoonheid, cultuur daarentegen betekent geweld.

Schoonheid en geweld zijn vaak niet te scheiden. Zo beschrijft Armando in een stuk met de titel *Damesgezang*, hoe lelijke dames kunnen veranderen in 'engelen' wanneer ze beginnen te zingen. En dat doet hem weer denken aan het verhaal van een uitzonderlijke wrede vrouwelijke Kapo in Ravensbrück, wier prachtige stem in het kampkoor op kerstavond boven alles en iedereen uitklonk. Wat is dan nog schoonheid? vraagt hij zich af.

En wanneer hij een tentoonstelling bekijkt van schilderijen van Albrecht Altdorfer, die hij 'wonderschoon' noemt, herinnert hij de lezer er aan, dat het Altdorfer was, die rond 1519 in de stadsraad van Regensburg voorstelde de stad *judenfrei* te maken. En toen de enthousiaste burgerij van die stad meteen maar vast de synagoge met de grond gelijk begon te maken, verbood Altdorfer dat: ze moesten even wachten, totdat hij de synagoge getekend had. 'Alles voor de kunst', voegt Armando daaraan toe.

Elburg zat er, toen hij Armando's kunst vergeleek met die van de Italiaanse futuristen, zeker niet naast. Armando in gesprek met een Berlijnse dronkaard:

> Het onweert. Wat of ik liever heb, vraagt hij, nee, wat of ik *gezelliger* vind: onweer of afweergeschut. Ik afweergeschut. Is vertrouwder. Onweer is natuur, afweergeschut is een menselijke realiteit, is cultuur(...).

Absurde logica

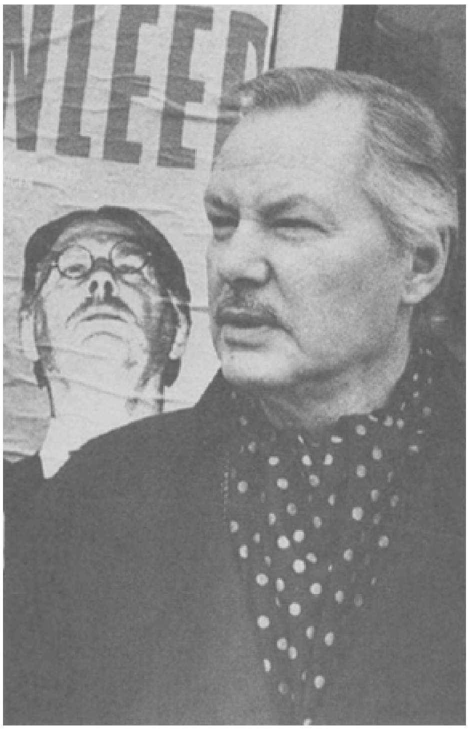
Armando's meest ‘surrealistische’ en absurde werk is terug te vinden in *Herenleed*.

In alle afleveringen van *Herenleed* is er in meer of minder mate sprake van een dader en een slachtoffer. Meestal staat Heer 2 (Cherry Duyns), de pompeuze maar vaak dommige betweter, tegenover de onderdanige en wat schlemielige Heer 1 (Armando). Heer 2 probeert Heer 1 - vooral verbaal - te manipuleren. Heer 1 past zich voortdurend aan aan Heer 2 en praat hem naar de mond. Toch is het Heer 1 die met nieuwe ideeën of nieuwe gezichtspunten komt. Met veel aplomb maakt Heer 2 zich daar dan onmiddellijk meester van met kreten als: ‘Wist ik, wist ik allang’. Af en toe probeert Heer 1 met subtiele provocaties aan deze dwangsituatie te ontkomen.

Meestal is er nog sprake van een derdeersonage (gespeeld door Johnny van Doorn). Dit personage is weliswaar in de diverse scenes aanwezig, maar lijkt geen handelingsbevoegdheid te hebben. Hij ‘doet er niet toe’: hij dient voornamelijk als extra onderwerp van gesprek tussen de beide heren.

In de eerste afleveringen van *Herenleed* speelde het landschap een belangrijke rol: een grote

zandvlakte met hier en daar een struik of boom. Tijd en plaats van aktie worden niet nader aangeduid: in die zin lijken de verhalen uit *Herenleed* nog het meest op de situaties in de verhalen uit *De ruwe heren*. Een tweede overeenkomst is, dat in de diverse afleveringen van *Herenleed* een nauwgezette, maar niet met zoveel woorden aangeduide code het gedrag van de heren ten opzichte van elkaar en ten opzichte van hun omgeving lijkt te bepalen. Die code lijkt als bij afspraak te ontstaan, tijdens het gesprek tussen de beide heren, en wordt dan tot een absurde logica, een ‘paralogica’, of een parafysica. Deze van alle andere menselijke figuren afgesloten wereld is onderhevig aan andere natuurwetten dan de ons bekende wereld. De taal lijkt daarin de bepalende factor. De gesprekken tussen de beide heren verlopen als toevallig, maar datgene wat wordt uitgesproken lijkt onmiddellijk wet, of werkelijkheid te worden.



Armando, foto: Steye Raviez

Vaak echter wordt de betekenis van bestaande woorden of uitdrukkingen letterlijk genomen. Daardoor wordt de gangbare betekenis daarvan ondermijnd en worden de woorden machteloos. De afleveringen van *Herenleed* hebben veel weg van sprookjes, waarin eveneens een eigen, tekst-interne logica de gebeurtenissen bepaalt. De titels van de afleveringen verwijzen trouwens naar het sprookje: ‘De koning’, ‘De praalhans’ of ‘De damesgestalte’. Of ze lijken op kinderspelletjes, waarin de werkelijkheid ook als bij afspraak wordt gecreëerd. *Herenleed* is een kinderspelletje voor volwassenen, waarin het ‘krik-krak-op-slot’, waarmee een kind zich in een denkbeeldig huis opsluit, is vervangen door een volwassen, plechtstatig of archaïsch idioom.

Beide vormen van taalgebruik, het kinderlijke en het plechtstatige, zijn aanwezig in *Herenleed.* Uit de dialogen komt ook Armando's voorkeur voor ongrammaticale zinnen, voor subtiele weglatingen in staande uitdrukkingen en voor het gebruik van het bepaalde lidwoord ‘de’ voor niet-bepaalde zaken of personen naar voren. Typische Armando-personificaties zijn te beluisteren in de overpeinzingen van Man 1. Ter illustratie de volgende scène:

Man 1: Ik heb gisteren iets vreselijks gezien, meneer.
Man 2: Wat was dat dan wel voor vreselijks, hm?
Man 1: Het ochtendgloren.
Man 2: Ah, het ochtendgloren.
Man 1: Ja, en het maakte lawaai, het deed pijn.
Man 2: Verklaar u es nader.
Man 1: Ik hoorde de zon knarsetanden.
Man 2: O, da's net goed voor de zon. Moet ie maar niet schijnen.

Daarnaast blijkt het plezier uit het letterlijk nemen van het dagelijks taalgebruik:

Man 2 is verdwaald en vraagt naar de weg.
Man 1 in verwarring: Eh..ja..o!..ja..wat zegt u?
Man 2: Verdwaald deze. (wijst op zichzelf)
Man 1: Ach, heb ik jou daar.

Soms duikt ook Armando's thematiek van ‘de vijand’ en ‘de plek’ op, zoals in ‘De heraut’. De beide heren spelen daarin ‘een mooie vijandschap’, waar je zuinig op moet zijn. Helaas vergeten ze daarbij iets belangrijks,

namelijk ‘haten’. Man 1: O ja, haten, eh...ja...hoe is dat ook weer.' Man 2 weet een oplossing: hij trekt een grens en gooit Man 1 om, wanneer deze niet ver genoeg weg gaat staan. Vervolgens vraagt hij vriendelijk: ‘Wat ik zeggen wou, zal ik es op uw buik gaan staan?’ Man 1 vraagt zich af of dat ‘genoodzaakt’ is, maar Man 2 laat zich niet van de wijs brengen: ‘Gaat u maar gewoon liggen, ja.’ Man 1: ‘Liggen, dat kan ik, kijkt u maar, dat ik dat kan.’ Man 2 stapt op Man 1: ‘Zo daar sta ik.’ Man 1: ‘Ja.’ Man 2: ‘Mooi. U bent duidelijk de mindere, voelt u dat?’ Man 1: ‘Nee, dat voel ik niet. Moet dat?’

Dan ontspint zich een woordengevecht, dat wordt onderbroken door ‘de heraut’. Die komt geen boodschap brengen, omdat er alleen nog woorden zijn. Man 1 zou wel graag een boodschap willen want alleen woorden is wel erg weinig. Man 2 antwoordt dat woorden heel waardevol zijn, en dat je daar zuinig op moet wezen.

> Man 1: Dus eigenlijk net als een vijand.
> Man 2: Eh...ja. De vijand is een woord.
> Man 1: Een glimmend woord zeker, hé. Eigenlijk, tamelijk.
> Man 2: Nee, dof. Woorden zijn dof, dof, dof.
> Man 1: O, drie keer dof.

Kenmerkend is verder de naïeve verbazing, waarmee ‘de heren’, ieder op hun eigen manier, de uitsluitend door henzelf bevolkte wereld benaderen: Heer 1 met verbazing en met empathie ten opzichte van ‘de bomen’ en ‘de struiken’, heer 2 met onachtzaamheid en zelfingenomenheid. Is het een wonder dat de bomen en struiken alleen maar ruisen en juichen, wanneer heer 1 ze daartoe uitnodigt? De figuur, waaraan Armando zijn gestalte verleent, staat duidelijk anders tegenover de wereld, dan het personage, gespeeld door Cherry Duyns. Heer 2 staat voor de betweter, degene die roekeloos opschept over zijn macht en kunnen. Heer 1 is gevoelig voor ht eeigen karakter van de natuur, maar raakt snel geïmponeerd door het verbale geweld van Heer 2. Dat leidt tot imitatiegedrag: Armando zingt naar het deuntje van Duyns of huppelt slaafs achter diens grote trom aan. Maar wanneer Heer 1 zich verzet, blijkt het zelfvertrouwen van Heer 2 lang niet zo stevig. Toch, ondanks hun verbale ruzies, zijn de heren op elkaar aangewezen. Deze afhankelijkheidsverhouding is, samen met de leegte van hun wereld, maar ook van de woorden, verantwoordelijk voor de weemoed, voor het ‘herenleed’.

Herenleed illustreert letterlijk de thematiek van het werk van Armando. Daarin is een bijna onoplosbare tegenstelling te vinden tussen de bewondering voor geweld, voor macht, voor het ‘heldhaftige’ en het ‘stoere’ enerzijds, en een - soms naïeve - verbazing over het gewone, het onverstoorbare voorkomen van de mensen, de woorden, de dingen en de natuur anderzijds.

Het sublieme

Daarnaast is Armando's werk op vatten als een eigentijdse illustratie van het begrip van ‘het sublieme’.

De romantici ontdekten in het midden van de achttiende eeuw de natuur als gevoelsmedium: de natuur kon gebruikt worden om uitdrukking te geven aan menselijke emoties. Tegelijk echter raakten zij gefascineerd door de ‘mateloosheid’, het ruwe en tomeloze karakter van de natuurkrachten. De mens was daartegenover

geplaatst maar een nietig wezen. Deze ervaring werd door Edmund Burke omschreven met de term ‘het sublieme’.

Burke beschouwde liefde en haat als de krachtigste emoties van de mens en zag deze emoties uitgedrukt in respectievelijk aantrekking en afstoting. Hij redeneerde dat, terwijl een gevoel van schoonheid wordt opgeroepen door objecten die aantrekkelijk lijken, het gevoel van het sublieme wordt veroorzaakt door objecten die afschrikken vanwege hun excessieve vorm of grootte. Burke benadrukt daarmee, dat de mens voornamelijk wordt verontrust door dat wat zich onttrekt aan zijn controle of begrip.

Burkes observaties kregen het duidelijkst gestalte in het werk van Piranesi, op wiens gravures monumenten uit de klassieke oudheid in overdreven proporties zijn afgebeeld. De afmetingen van Piranesi's monumenten gaan de menselijke maat te boven: de mens raakt letterlijk verloren in de onmeetbare dimensies van de ruimte waarin hij figureert. De resten van de antieke cultuur krijgen in Piranesi's fantasie een tijdloze dimensie.

Ook de natuur kan de ervaring van ‘het sublieme’ oproepen. De beste illustratie daarvan is te vinden in de schilderijen van Caspar David Friedrich, een van Armando's favoriete schilders. Friedrich toont de mens in zijn

nietigheid, geplaatst tegenover en daarmee gescheiden van de eindeloze en tijdloze natuur.

... het sublieme..., illustratie: Leo Eland

Armando voelt zich, zoals hij zelf stelt, aangetrokken door de 'het mateloze' van de schilderijen uit de Duitse romantiek. Zijn kunstopvatting sluit nauw aan bij de romantische ideeën: de kunst moet in schoonheid kunnen wedijveren met de natuur. Ook bij Armando staat de natuur voor de tijdloze en zich eindeloos vernieuwende schoonheid. Maar het is een verraderlijke schoonheid, omdat de natuur onverstoorbaar is: in niets doet ze herinneren aan de door de mens gecreëerde dood en verwoesting.

Armando brengt natuur en cultuur samen in de metafoor van het 'schuldige landschap'. Het landschap overmeesteren, er macht over uitoefenen lijkt als beeld gebruikt te worden voor het overmeesteren van de natuur, de geschiedenis, en de tijd:

> Ik noem het 'schuldig landschap'. Ik kan ook zeggen: 'vijandig landschap'. Goede voornemens. Het landschap zal door mijn toedoen in z'n schulp kruipen, wees daar zeker van. Ik ga behoedzaam in de aanval. We gaan het landschap aanpakken. We gaan heersen. (*Aantekeningen over de vijand*)

De natuur heeft 'gezien' maar 'zwijgt'. Ze laat de herinneringen niet los. Ze onttrekt zich aan de pogingen tot ingrijpen van de mens en gaat de menselijke realiteit te boven. Het gevoel van ontzag daarvoor is gemengd met afschuw over haar onverstoorbaarheid, maar ook met bewondering voor haar schoonheid. En die schoonheid tekent zich des te scherper af, wanneer ze wordt afgezet tegenover de mens, die onderhevig is aan de wetten van de tijd.

Daar ligt de bron van Armando's weemoed over de voorbije tijd en de 'helden' van zijn jeugd, die aan verval onderhevig zijn geraakt. Daar ligt echter ook de bron van Armando's streven: kunst maken die in haar 'koude pracht' kan wedijveren met de natuur. Het is de uiterste poging de natuur hit geheim van haar schoonheid af te dwingen.[5.]

Eindnoten:

1. In zijn artikel 'De dader in drievoud', opgenomen in *Armando, schrijver/schilder*, De Haan, Weesp 1985
2. De eerste serie afleveringen werd door de VPRO uitgezonden in 1976, 1978 en 1979 en verscheen in 1977 in boekvorm. In het seizoen 1983-84 zond de VPRO een tweede serie van *Herenleed* (op toneel gespeeld) uit. Cherry Duyns en Armando spelen daarin ook andere rollen dan in de eerste serie. Een verzamelbundel verscheen in 1985 onder de titel *Wat zegt, wat doet? Verzameld Herenleed*.
3. Een paar voorbeelden ter illustratie:
   De dialoog: 'Jongens, zijn jullie aan het oefenen?' 'Nee, het is oorlog.' op blz. 17 van *Aantekeningen over de vijand* komt in *Machthebbers* letterlijk terug. Het blijkt een vraag van een Nederlandse boerin, aan de op haar erf verzamelde Duitsers, op de ochtend van de inval van de Duitsers in Nederland. (Zie *Machthebbers*, het verhaal 'Wachten', p.121 ev.)
   Een ander fragment uit 'Wachten' (het vriendje dat opeens zegt, dat hij oorlog 'leuk' vindt) komt bijvoorbeeld ook in *De straat en het struikgewas* voor.
   Overigens zet Armando in *De straat en het struikgewas* veel fragmenten en losse uitspraken uit *Aantekeningen over de vijand* in hun kontekst.
4. Vergelijk het motto van de *Verzamelde gedichten*: 'Und zuletzt waren wir so an das Grausige gewohnt, dass, wenn wir hinter einer Schulterwehr oder in einem Hohlweg auf eiren Toten stiessen, dieses Bild in uns nur den flüchtigen Gedanken löste: 'Eine Leiche', wie wir Bonst dachten: 'Ein Stein' oder: 'Ein Baum'. (Ernst Jünger)
5. Het zou met betrekking tot de inhoud van het begrip van het 'sublieme' interessant zijn een lijn te trekken van de architectuur van Piranesi, via de klassieke vormentaal van de architecten van de Franse Verlichting, naar de megalomane plannen van Hider, die ontworpen werden door Albert Speer. Speer ontwierp gebouwen die de illustratie zouden moeten worden van de eindeloosheid van het Duizendjarige rijk en die in afmetingen de grootste gebouwen uit de geschiedenis zouden moeten overtreffen. Hun ingebouwde 'ruïnewaarde' zou er garant voor staan dat ze zelfs als ruines de resten van de klassieke cultuur zouden overtreffen. De staatsideologie van de dictatuur vult op een heel eigen wijze het afschrikwekkende van het 'sublieme' in. Het meest recente voorbeeld hiervan is de architectuur van het Ceaucescu-regime.

Ares Koopman
‘Het was zo gewoon, het was zo gewoon’
Over Armando en De Nieuwe Stijl (1958-1966)

Voordat hij deel ging uitmaken van *De Nieuwe Stijl* als internationale avant-garde-beweging, verschenen er van de hand van Armando eerst nog teksten als deze:

> Ik kom naar de oosterse dancing
> 4 uur later zal men haar vinden
> een dolk van hollandse makelij
> en een wit wolkje
>
> toen
> is het water over mijn handen gestroomd
> als een gladde steen op mijn buik
> en de moordenaar a zal nooit bekennen
> dat weten ze
>
> men vroeg de afgebrande steppen
> men vroeg de gekloofde wilgen naar zijn levenswandel
> de mannen zeiden alles wat ze wisten
> de methode werd tot een lichtzinnig spel
>
> ik wil priester worden goed jongen hier is een
> bodemloze fiets en zonder woorden reed ik weg
> naar paleizen en kastelen waar mij
> alles werd beloofd
>
> lang toefde ik aan hun hoofden en hun schoten
> ik lag hoog ik lag laag op de vijver van een schilder
> ik wandelde en zag haar burcht
> zij sprak
>
> je zult met mij een reis een onvoltooide reis maken
> je zult met mij een dier een onvoltooide rat zijn
> armando je zult met mij een dierlijke maand bloeien
>
> ik liet haar mijn onvoltooid verleden tijd zien
> ik liet haar mijn angsten zien
> we liepen samen om mijn bodemloze fiets door de stad
> arm in arm met een woekerende liefde
> de warme wind daalde ons tegemoet en
> spande een grote koperen beker uit
>
> we dronken samen in een bruingebrand hol
>
> de zon tastte naar zijn vlinders
> het moest gauw gebeuren
>
> ik kom naar de oosterse dancing
> 4 uur later zal men haar vinden
> een dolk van hollandse makelij
> en een wit wolkje

Het betreft hier een van de drie gedichten waarmee Armando in 1954 in het tijdschrift Podium debuteerde als dichter (de andere twee hadden wel een titel, respectievelijk ‘Cordenja’ en ‘Een tuinman’). Hij moet ‘ik kom naar de oosterse dancing’ in 1951 geschreven hebben want in de met dit enkele jaartal aangeduide afdeling komt het voor in *Verzamelde Gedichten*, Armando's debuut in boekvorm uit 1964.

Niet lang vóór 1951 was hij met het schrijven van gedichten begonnen: ‘Toen ik zo'n jaar of twintig was, begon ik te dichten (dat is dus rond 1949: Armando is van '29; a). Ik ben geen puber die gaat dichten; dat heb ik nooit gedaan.’

Behalve van het dichten begon Armando ongeveer in diezelfde tijd (waarin hij, in 1950, tevens kunstgeschiedenis en filosofie ging studeren in Amsterdam) serieus werk te maken van tekenen en schilderen. Daarbij werd hij prettig gestimuleerd door het werk van de Experimentelen (van wie hij in november '49 de grote Cobra-tentoonstelling in het Amsterdamse Stedelijk Museum zag), en - eveneens prettig - niet gehinderd door een academisch verleden: ‘Daarvoor was het oorlog.’

Armando, foto: Steye Raviez

De Boskamp

Oorlog, dat wilde in het geval van Armando vooral zeggen: Amersfoort en het PDA (het 'Polizeiliches Durchgangslager Amersfoort') aldaar. 'Ik ben tien jaar en toen kwam de oorlog,' zou hij zo'n veertig jaar na dato in zijn *Aantekeningen over de vijand* schrijven - en zo was het ook. Wat aanvankelijk, in 1939, bedoeld was als oefenkamp voor Infanterieeenheden van het Nederlandse leger (De Boskamp), werd in augustus '41 door de Duitse bezetter in gebruik genomen als doorgangskamp voor 'joden, smokkelaars, zwarthandelaren, werkweigeraars, bijbelvorsers, communisten, geestelijken, a-socialen (zigeuners), homosexuelen, zij die "ergens van verdacht werden" of "te brutaal waren", luisteraars naar Radio Oranje, etc.'.

Armando gaat in de buurt van dit concentratiekamp, in de bossen eromheen, een eigen leven leiden: 'Ik werd zo de straat opgesmeten, kijken wat er aan de hand was.' Hij wordt in een 'stoomcursus van puber tot volwassene' en maakt kennis met het fenomeen 'armando' ('de krijgsman, de soldaat') en wat dat met zich meebrengt: strijd, dader, dood, slachtoffer, schuld.

Vanuit het schoollokaal ziet hij vrijwel dagelijks een rij gevangenen voorbijgaan die van het station naar het kamp worden geleid.

De aanwezigheid van en de gebeurtenissen rondom het kamp bezorgen Armando het blijvende gevoel het leven in zijn ware gedaante te hebben aanschouwd: 'En dan ineens door die oorlogssituatie worden die mensen allemaal gedwongen dat masker af te gooien en te zijn wie ze zijn. En dat geldt ook voor de man die aan het front is geweest en terugkomt. Die weer zijn tuintje staat te wieden.'

Of, zoals een van de geïnterviewden in *De SS'ers* van Armando en Hans Sleutelaar het in een door de interviewers gecursiveerde regel uitdrukt: '*De oorlogstoestand is eigenlijk de natuurlijke toestand.*'

Die oorlogstoestand levert Armando genoeg stof tot nadenken voor een heel mensenleven:

> Herinnering na herinnering, glasheldere momentopnamen. Zijn verbazing bij een tijdelijke evacuatie als hij mensen over hun achtergelaten boeltje hoort jammeren. Mensen die in rijen door Amersfoort worden gevoerd, op weg naar het concentratiekamp, terwijl in de huiskamers moeders met kinderen gezellig rond de tafel zitten. De lichten van dat kamp, die hij vanuit zijn slaapkamertje kan zien. Een uit dat kamp ontsnapte man, in herkenbare kampkleren, die midden op de dag de weg aan hem vraagt, bijna gelijktijdig door een voorbijrijdende Duitser wordt ontdekt, het bos in vlucht en doorzeefd wordt met kogels. Een schichtig langs het kamp lopende man, die met een plotselinge zwaai een brood binnen de prikkeldraad-omheining gooit. Een bejaarde Joodse man, die voor straf uren een teil water moet vasthouden. Een SS'er, onschuldig autopettend met een jongetje dat toevallig in zijn buurt staat, SS'ers zingend en marcherend door Amersfoort. Een tweetal gehaaste Duitsers, die tegen elkaar zeggen: laten we zingen, dan lopen we vlugger. Krijgsgevangen gemaakte Russen, zonder schoeisel, die midden in de winter gedwongen worden om door de plassen te lopen. Die hij na de oorlog ziet opgraven met half ingeslagen schedels, en de doodsstrijd nog op hun gezicht, levend begraven. In het bos, hij kapte er illegaal bomen, kon hij jaren na de oorlog nog geen boom bekijken zonder zich af te vragen of-ie te kappen viel.

Na de bevrijding voltooide Armando alsof er niets aan de hand was zijn gymnasium-alphaopleiding (1949), daarbij in die eerste naoorlogse jaren in de avonduren optredend als hot-violist ‘in danslokalen vol Canadezen en losgebarsten burgers’.

Oorlogswerk

Het moge in het licht van het voorafgaande geen verbazing wekken dat het literaire en beeldende werk waarmee de kunstenaar Armando begin jaren vijftig voor de dag kwam, niets anders dan ‘oorlogswerk’ was: ‘Als ik puur op de inhoud van mijn werk af ga was ik in de jaren '50 zelf nog hleemaal oorlog.’

Men kon er ieder gedicht uit deze periode (zoals het hierboven geciteerde) op na lezen, men kon er ook Armando's schilderijen en tekeningen op na kijken, zoals Simon Vinkenoog deed. In een artikel uit 1965 schreef deze:

> Ik kwam hem voor het eerst tegen, juist terug uit Parijs, januari '57, zittend bij zijn schilderijen, een plaat van Stan Kenton schetterde tegen de muren vol kriminele schilderijen. We konden elkaar nauwelijks verstaan, ik mocht die lange slanke jongeman (..) vanaf dat ogenblik: the concerto to end all concertos. We wisselden enkele woorden, ik interviewde hem door hem 'n papier onder de neus te duwen: ‘Waarom peintures criminelles?’ Hij glimlachte, en schreef het antwoord: uit dat gevoel maak ik ze, als uitgangspunt, de een doet het met mensen, ik maak schilderijen. Je misdrijft dus schilderijen, je vermoordt of berooft ze? Nee, ik vermoord geen schilderijen, maar ‘iemand’ op 'n schilderij. Is die iemand in jezelf te vinden, vroeg mijn pen weer. En hij schreef weer: waarschijnlijk wel soms, kan ik niet beoordelen. Je moet toch iets hierover zeggen. Precies

is het niet. Onmogelijk. Ik schrijf op de muur van m'n atelier: l'art c'est la haine'.

De tentoongestelde ‘peintures criminelles’ zijn schilderijen die Armando vanaf 1952 heeft gemaakt en die vanaf 1954 bewaard zijn gebleven.

De enkele schilderijen die een titel hebben, liegen er niet om dat de gewelddadigheid en het doden hier het hoofdthema zijn: *J'ai tué mon frère Abel* (1954) en *Homo homini lupus* (1955).

Drijfveer tot het schilderen vormt - in Armando's eigen woorden - de haat, het gevoel van vijandigheid jegens de mensen die hij tijdens de oorlog gezien had zoals ze waren (‘soms als helden, meestal als klerelijers’) en die het daarna klaarspeelden om (schijnbaar) onaangedaan verder te leven. (‘Het is toch een verbijsterend feit dat Amsterdam rustig doorleeft - ik bedoel die generatie die dat heeft meegemaakt -, terwijl een groot deel van de bevolking van die stad is weggehaald. De deuren klepperden na de oorlog. Die stonden open. Er waren geen mensen meer in de huizen.’).

Zijn haat geldt ook het kunstwereldje van die dagen, waar men, afgezien van de Experimentelen, een zelfde soort onverschilligheid aan de dag legde:

> En wat was de kunstsfeer van die tijd? Dat was heel slap. Dat was zuiltjes mooi vinden en Stendhal mooi vinden, en *Le Grand Meaulnes* van Alain Fournier. En Rococo. De sfeer van het vrouwtje in het stoeltje, leuk decoratief, je kent het wel. Een banaantje op een schaaltje.

De schilder Armando kan en wil niet verdringen, dat nog maar zo kort geleden de haat, de vijandigheid zich zo openlijk manifesteerde. Hij wil de vijand, die in ieder mens huist, onder ogen zien, boete doen door zich zijn schuld bewust te maken. Dat is wat er, in eerste instantie, gebeurt op zijn oudste schilderijen. De ‘slachting in verf’ die hij daarop aanricht, is de slachting, het verschrikkelijke incident van het doden, dat echter dan al voor een groot deel schuil gaat onder de oppervlakte van een ruig en abstract verfstuk. Die oorlogssituatie ‘die ontzettend verhevigd was’, wil hij voor zichzelf en anderen opnieuw zichtbaar maken: ‘En dat kan je niet dus je wordt bevangen door een ontzettend groot gevoel van onmacht. Dat is iets waar je mee moet leven.’

Op de ongeveer uit dezelfde tijd stammende *espaces criminelles* (materiaal: olieverf op board) gaat het om het vorm geven aan die onmacht: herkenbare gebeurtenissen en voorstellingen verdwijnen steeds meer uit het zicht; gewelddadigheid gaat noodgedwongen over in een begin van berusting, luidruchtigheid maakt plaats voor verstilling. Het bloedrode facet verdwijnt langzamerhand, het zwart gaat overheersen, de monochrome werkstukken uit de eerste helft jaren zestig werpen hun schaduw vooruit.

Macht en onderdrukking

Via Vinkenoog kwam Armando als journalist op de kunstredactie van de Haagse Post terecht - zie daarover het artikel van Simon Vinkenoog elders in dit nummer -, maar intussen trok hij als beeldend kunstenaar met de hierboven beschreven ‘misdaad-schilderijen’ de aandacht van Henk Peeters, die mij in een gesprek dat ik in december '81 met hem voerde, over zijn kennismaking met Armando onder meer het volgende vertelde:

> Ik heb die bezetenheid van Armando - het probleem van macht en onderdrukking - natuurlijk meteen herkend. Ook in z'n literatuur, hoor. Ik moet zeggen, dat ik Armando als abonnee van Podium het eerst in de literatuur kende. Wat hij in Podium publiceerde, dat vond ik al heel opmerkelijk. En pas naderhand heb ik, door Bram van de Boogaard (=Bram Bogart; ak.) die toen een tentoonstelling had samen met Armando bij De Eendt in Amsterdam, dat werk van hem gezien - eigenlijk maar heel oppervlakkig -, en toen heb ik 'm ook eigenlijk niet opgezocht. Het is een ietwat schuwe natuur, dus heb ik 'm toen 's een keer opgebeld op de Haagse Post, en toen hebben we eigenlijk alleen nog maar telefonisch contact gehad, want ik kende hem persoonlijk helemaal niet. We hadden al een paar keer samen geëxposeerd, maar ik kende Armando niet. Typisch iets voor Armando, die dit prima vindt, want die werkt het liefst volkomen illegaal. Wij vonden het ook wel bij hem horen om dat zo te spelen: ‘de oorlog gaat door, jongens.’

Vergelijk - wat dit laatste betreft - de woorden van René Gysen en Hans Sleutelaar in de inleiding tot de bloemlezing *Met andere woorden*, mei 1960, p.13-14:

> De vijftigers zouden meer gevormd zijn door de oorlog, de latere generatie was toen nog te jong en zou daarom de absurde wereld als een gegeven feit aanvaarden. (-) Akkoord, dat een jongeling besefte wat er gebeurde, een kind niet. Maar daar kan tegenover gesteld worden, dat de ontvankelijkheid van het kind met de jaren niet toe- maar afneemt; er is geen enkele reden om aan te nemen dat de bombardementen, de sfeer van stilzwijgende haat, de 'bevrijding' in het kind geen sporen zouden hebben achtergelaten. (-).
> *Trouwens, de oorlog werd nooit beëindigd*. Alleen het spektakulaire aspekt van de geschiedenis dook onder.

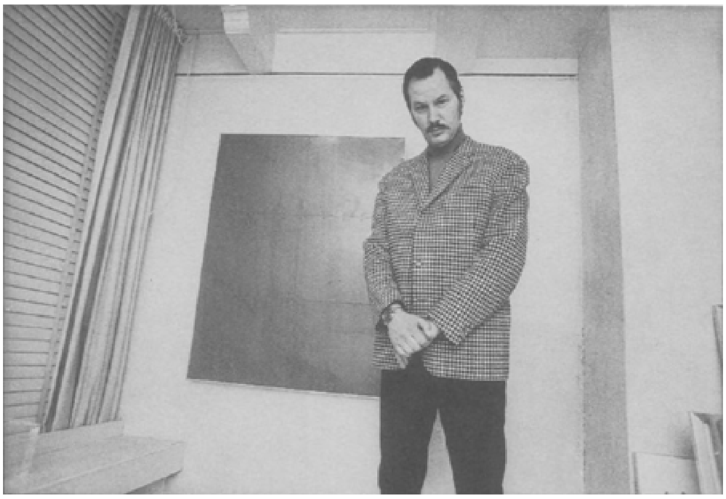
Het 'spektakulaire aspekt van de geschiedenis' dat in Armando's werk steeds weer de kop opstak (en sedertdien de kop is blijven opsteken), is wat in het boek met die titel uit 1976 'het gevecht' heet, wat in de bundel *De Veldtocht* uit 1989 bij herhaling wordt aangeduid als 'een handgemeen', en wat Betty van Garrel

ooit in een interview omschreef als 'een situatie (-) waarbij hij uit lijfsbehoud een handeling pleegde, die uit zijn gedichten wel ongeveer te reconstrueren valt'.

Van die - naar het schijnt steeds weer dezelfde - incidentele misdaad, van een moord gepleegd in de omgeving van het kamp Amersfoort, vertelden van meet af aan alle teksten en beelden van Armando. Dat verhaal werd op de schilderijen al snel naar de achtergrond gedrukt:

> Het rood werd steeds minder en het zwart werd steeds groter. Het gebeuren speelde zich steeds meer in de marge af op het doek. En ze werden steeds rustiger, dat wil zeggen, schijnbaar rustiger. Er werd meer gezegd in een klein hoekje.

Omsingelende taal



Armando, foto: Steye Raviez

In de gedichten werd dat 'gebeuren' op vergelijkbare wijze alleen maar benaderd in omsingelende taal, middels een jargon van de Experimentele dichters dat Armando op dat moment - d.w.z. voordat hij in 1958 bij het op De Nieuwe Stijl vooruitlopende Gard Sivik als medewerker werd binnengehaald - nog goed kon gebruiken: zeker in vergelijking met zijn latere, minimale dichtkunst waaieren deze gedichten betrekkelijk breed uit. Vooral in de jaren vóór 1960 beslaat menig gedicht verschillende strofen, soms zelfs meer dan één pagina. De witruimte die, veel later, letterlijk 'ontdekt' zou worden, wordt hier nog zoveel mogelijk volgestopt met mededelingen. De interpunctie, die aanvankelijk geheel achterwege blijft, gaat geleidelijk een bescheiden rol spelen. Doorgaans wordt ze - in de vorm van punten en komma's hoofdletters ontbreken consequent) - vrij traditioneel ingezet, hier en daar valt een komma op: aan het begin van een versregel waar je die aan het eind van de voorafgaande zou verwachten.

Vooral in de beeldspraak laat zich - waar die nog voorkomt - het jargon van de Experimentele dichters horen: ‘ik wil priester worden goed jongen hier is een / bodemloze fiets en zonder woorden reed ik weg’, en: ‘ik lag hoog ik lag laag op de vijver van een schilder’.

Het ritme is steeds dwingend, bijna staccato; er wordt zoveel gebruik gemaakt van parallellismen, dat het op herhalingsdwang gaat lijken: van ‘je zult met mij een onvoltooide reis maken / je zult met mij een dier een onvoltooide rat zijn’, via ‘het etter het etter’ tot ‘ik sluip en sluip en sluip / en sluip en sluip’.

Dikwijls terugkerende verhaalmotieven zijn (onder andere): rood, kamer, huis, oog, keel, handen, tanden, buik, mond, bloed, vader, heerser, knecht, dienaar, leer, laarzen, etter, modder, water, rug, nagels, mes, kortom: het ontbreekt noch aan gewelddadigheid noch aan een luidruchtige, soms barokke pathetiek.

De gedichten zijn steeds min of meer anekdotisch, waarbij het verhaal in een allengs meer rudimentaire vorm wordt gepresenteerd. Het onuitsprekelijke wordt steeds vaker niet of niet volledig uitgesproken. De regels voor de reguliere zinsbouw gelden daar niet, de syntactische structuur wordt ondoorzichtig.

Zoals Armando zich voor de vormgeving van zijn gedichten die eerste tijd gaarne tot de Experimentelen wendde, zo liet hij zich wat zijn beeldend werk betreft zonder veel bezwaar opnemen in de door de al genoemde Henk Peeters opgerichte Informele Groep. Binnen het kader van deze groep bestond het te presenteren beeld (de anekdote) alleen nog in - en kon dus geleidelijk aan volledig schuilgaan achter - de vorm. Peeters:

> Voor Armando ging het in die tijd heel duidelijk om de verzoening, het kunnen leven met herinneringen die op zich zeer aangrijpend zijn, maar waar wij het toen bij voorkeur niet meer over wilden hebben. Wij wilden de kunst niet langer gebruiken voor het illustreren van gevoelens, het afrekenen met alle mogelijke jeugdtrauma's etcetera. Die dubbele bodem wilden we er niet in hebben, je ging niet met je verdriet te koop lopen.

Grenssituaties

Het was die binnen de Informele Groep ver doorgevoerde zijdelingse benadering van zijn onderwerp die Armando tijd en gelegenheid gaf een theoretisch, filosofisch, een de eigen biografie overstijgend fundament te leggen onder het kernprobleem dat op den duur de grote constante zou blijken te zijn in zijn hele oeuvre: het fenomeen ‘armando’, dat is: de mens die door geweld uit zijn cultuur breekt en in de buurt komt van de natuurwetten, aldus zijn hang naar het mateloze, naar Nietzsches ‘Jenseits von Gut und Böse’ bevredigend.

In die thematiek weet Armando zich geschraagd door de theorieën van de Duitse filosoof Karl Jaspers (1883-1969) over het volledig realiseren, door het individu, van de eigen identiteit. Dit gebeurt, volgens Jaspers, wanneer het individu zich openstelt voor het ervaren van grenssituaties: situaties waarin men aan de grenzen van het bestaan stoot, waar men niet overheen kan zien, maar waar men wel een besef krijgt van wat zich aan die andere kant moet bevinden.

Existeren betekent voor Jaspers - en naar het schijnt ook voor Armando - het ervaren van zulke grenssituaties, waarvan de strijd er één is (naast bijvoorbeeld

dood, lijden, schuld). Wie zich aan die situaties niet onttrekt, maakt contact met de transcendentie en realiseert in een volstrekte solidariteit met de medemens (Jaspers spreekt hier van 'grenzenloze communicatie') de eigen unieke identiteit.

Armando verwijst een aantal keren heel expliciet naar de opvattingen van Jaspers, bijvoorbeeld in het volgende titelloze gedicht uit 1959:

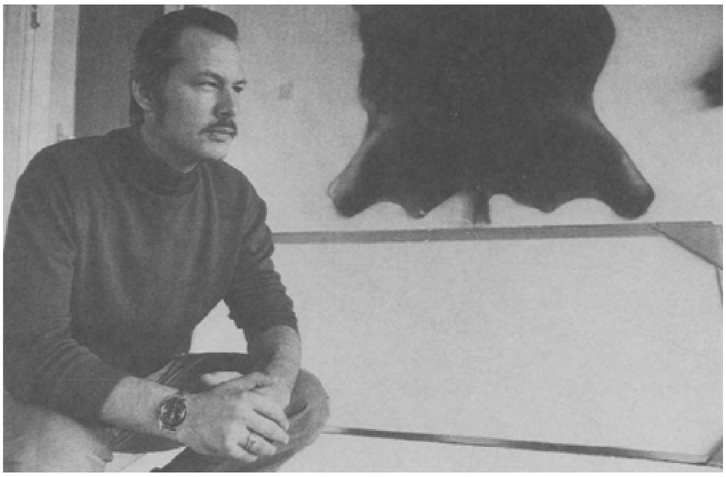
, op de grens is armando
dominerend, vervloekend, in al zijn schoten grootheid
zijn goden rijkdom en bezitting: 1 knecht.
fier en zelfstandig viert zijn honger bot
alsof het tweemaal 4 te laat is of te ver
of ik weet niet wat: machteloos zegt hij?

voorlopig als antwoord, mes zo lang als nageltjes.
verbleekt: jij weet alles, mijn littekens
, de grens is armando
(*Verzamelde Gedichten*, p. 62)

Gevecht met wisselende kansen

Inherent aan de grenssituatie die Armando's bijzondere aandacht heeft, is het doden, dat in zijn gedichten dan ook een hoofdthema is.

Dat Armando zich van dit taboe (de poging het leven tot dood ding om te vormen) in ieder geval in 1964 bewust was, geeft hij aan in het dubbele motto van *Verzamelde Gedichten*: naast Danton - 'Nous ne voulons pas condamner le roi, nous voulons le tuer' - citeert hij daar Ernst Jünger: 'Und zuletzt waren wir so an das Grausige gewohnt, dass, wenn wir hinter einer Schulterwehr oder in einem Hohlweg auf einen Toten stiessen, dieses Bild in uns nur den flüchtigen Gedanken löste: "Eine Leiche", wie wir Bonst wohl dachten: "Ein Stein" oder: "Ein Baum".'



Armando, foto: Steye Raviez

Door te wijzen op het altijd blijvende geweld, op de genezende krachten ervan, en daarmee op het hypocriete van zogenaamd 'beschaafd leven', bindt Armando de strijd aan met zijn eigen, hoogstpersoonlijke geweten; wat hij wil bevechten is zijn individuele uniciteit.

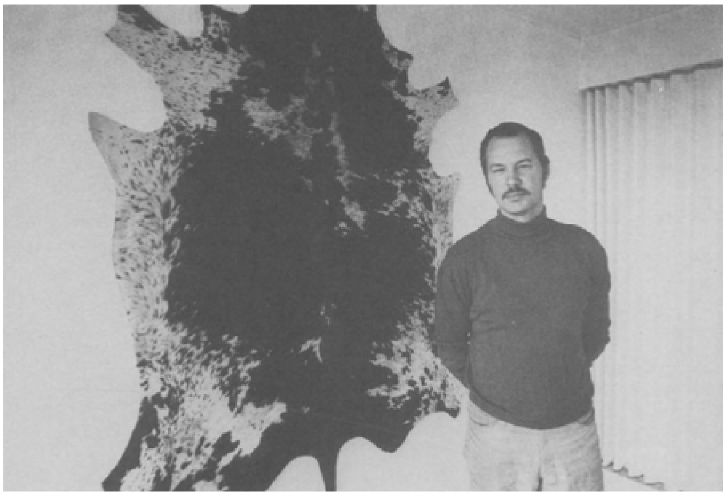
In de wetenschap dat het zogeheten bionegativisme ook in zijn persoon latent aanwezig is, wil hij bepalen hoe dader en slachtoffer, daad en schuldbesef zich in zijn persoonlijkheid tot elkaar verhouden.

Daartoe zoekt hij bewust afstand tot de eigen biografie. Het gaat in zijn werk voornamelijk *niet* over '40-'45, maar veeleer over de strijd die in hemzelf woedt: een gevecht met wisselende kansen tussen dader en slachtoffer, die optreden in een voortdurende rolverwisseling. De dader is gesitueerd in het botvieren van zijn gewelddadigheid, het slachtoffer in zijn lijden of in de dood.

De dader die zijn eigen gewelddadigheid onder ogen ziet (en ermee omgaat), bevestigt de eigen identiteit (of versterkt die). Dat doet hij ook door, eventueel, niet terug te deinzen voor het schuldgevoel dat hem zou bekruipen na zijn daad. Dat schuldgevoel kan zich overigens ook meester maken van degene die zich bij het geweld van de dader passief heeft gedragen; zo'n toeschouwer is naar de opvatting van Karl Jaspers ook slachtoffer: van *zijn* schuldgevoel namelijk.

Binnen die optiek is iedereen schuldig die na de explosie van geweld die de Tweede Wereldoorlog met zich meebracht, nog leefde. In de woorden van Jaspers, door Armando als mot-

to gebruikt in zijn bundel *Tucht* uit 1980: 'Es ist unsere Schuld dass wir noch leben'. Wie die schuld op zich neemt, maakt zichzelf dan wel tot slachtoffer, maar onttrekt zich niet ook nog eens met terugwerkende kracht aan zijn verantwoordelijkheid voor de concrete, inmiddels niet meer levende slachtoffers: 'gelukkig nog duizenden slachtoffers', schreef hij dienaangaande in een nogal verkeerd begrepen monostichon uit 1958. 'Gelukkig! Nog duizenden slachtoffers...', staat er in feite, en Armando stelde ermee vast dat hij onder de overlevenden niet de enige is die hij communicatie met de doden gaande wil houden, die over de grens van de dood heen wil reiken. De ontwikkeling dat zoveel anderen zo solidair zijn met de slachtoffers, dat ze zichzelf voorgoed tot slachtoffer maken, acht hij 'gelukkig': zo behoudt het verleden macht over het heden, alleen dan kan het heden de hoogst noodzakelijke lering trekken uit wat gebeurd is.



Armando, foto: Steye Raviez

Op Armando's behoefte om het niet zozeer over het 'ik' van de dichter, maar meer over 'iedereen' te hebben, sloten de ideeën die zich binnen de Informele Groep en Gard Sivik in de richting van een 'nieuwe stijl' ontwikkelende, wonderwel aan.

Isoleren en annexeren

De meest extreme vorm van *objective correlative* werd bereikt toen na de opheffing van de Informele Groep Armando en Peeters samen met Jan Schoonhoven en Jan Henderikse in 1960 de Nul-groep formeerden. In een terugblik stelde Henk Peeters vast:

> Waar iedereen z'n huishouden mee draaiende houdt, wat je bij V & D en de HEMA en bij de ijzerhandel haalt, daar maakten wij onze spullen van. Maar we gingen geen linnen kopen, geen verf en geen kwasten, want daar zagen we niets meer in. Die schilderkunst was voor ons - en dat zeiden we ook - wel afgelopen.

Zo kwam het dat Armando rond 1960 niet meer schilderend, maar ‘eenvoudig’ kiezend uit hetgeen de nieuwe, moderne maatschappij van techniek en consumptie hem te bieden had, het verhaal dat hij iedere keer opnieuw moest vertellen, ging verpakken in werkstukken die bijvoorbeeld bestonden uit 13 zwarte bouten op een wit fond, 6 aan elkaar gelaste, rode metaalplaten, talloze op elkaar gestapelde autobanden, en - ‘de oorlog werd nooit beëindigd’ - stukken prikkeldraad.

Parallel aan deze (anti-) schilderkunstige ontwikkeling verliep het proces dat in de literatuur zou uitmonden in De Nieuwe Stijl.

Via Peeters leerde Armando aan het eind van de jaren vijftig Hans Sleutelaar en Cornelis Bastiaan Vaandrager kennen, die in 1957 waren toegetreden tot de redactie van het van oorsprong Vlaamse tijdschrift Gard Sivik. Sleutelaar en Vaandrager haalden Armando eind '59 binnen de redactiegroep, wat later volgde Hans Verhagen, en gevieren bereidden ze - samen met Peeters, voor de afdeling ‘beeldende kunst’ - al in de laatste nummers van Gard Sivik (1962-'64) de publicatie voor van De Nieuwe Stijl, het tijdschrift in boekvorm waarvan uiteindelijk, in 1965 en '66, slechts twee delen zouden verschijnen.

Binnen De Nieuwe Stijl kon Armando pas echt in optima forma uitvoering geven aan het door hemzelf in het befaamde laatste nummer (33) van Gard Sivik (het ‘einde vijftig’-nummer) geformuleerde credo:

> Niet de Realiteit be-moraliseren of interpreteren (ver-kunsten), maar intensiveren. Uitgangspunt: een konsekwent aanvaarden van de Realiteit. Interesse voor een meer autonoom optreden van de Realiteit, al op te merken in de journalistiek, tv-reportages en film. Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus: authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie. De kunstenaar, die geen kunstenaar meer is: een koel, zakelijk oog.

Grasduinend in wat de consumptiemaatschappij van de jaren zestig te bieden had, hoefde de kunstenaar alleen nog maar te kiezen uit wat mooi én lelijk was. Dat laatste hoorde er voortaan nadrukkelijk bij, want De Nieuwe Stijl schreef (net als overigens Barbarber) voor, dat nu in principe alles geschikt was als materiaal voor poëzie. In principe, omdat de kunstenaar natuurlijk nog wel geacht werd juist die dingen te kiezen die in *HOOFDLETTERS* tot hem kwamen: waarvan hij onmiddellijk, zodra hij ze zag, hoorde of las, *voelde* dat ze een meerwaarde vertegenwoordigden omdat ze raakten aan de in zijn werk heersende thematiek.

Voor Armando was dat natuurlijk al datgene dat, zij het zijdelings, verwees naar het hierboven beschreven gewelddadige.

Dat geweld was in alles wat Armando, werkend onder de paraplu van De Nieuwe Stijl, uit de Realiteit selecteerde, als altijd aanwezig. Zo bijvoorbeeld in de cyclus ‘boksers’ (opgenomen aan het slot van *Verzamelde Gedichten*), waarin hij in en om de boksring opgevangen uitspraken zonder verder commentaar in de vorm van een gedicht noteerde:

> , een schijnstootje een paar plaagstootjes
> ik kom van links hij komt van rechts
> ik ga binnendoor ik pak 'm,
> hij gaat op z'n kont voor 3 rojen,

En natuurlijk ook in de nog in Gard Sivik 33 gepubliceerde ‘karl may-cyclus’, waarin hij op vergelijkbare wijze ‘zomaar’ fragmenten uit het werk van Karl May gebruikte om zijn eigen verhaal verder te vertellen. Ik citeer er één:

Het Damascener staal bliksemde
- een snelle sprong naar voren en meteen sloeg ik tegen
zijn opgeheven arm -
de bijl met de er nog aan hangende hand kletterde op de grond.

Door het voortreffelijke lemmet
was de hand vlak achter de pols afgeknapt.

Met dit alles vertegenwoordigt De Nieuwe Stijl binnen Armando's oeuvre die fase, waarin hij het voor het laatst nodig bleek te hebben om zijn emoties, verbonden aan het complex van dader en slachtoffer, in een zo verhuld mogelijke vorm aan de lezer aan te bieden.

Na het vroegtijdige einde van De Nieuwe Stijl kwam daar wat Armando betreft al direct verandering in met de eerste publicatie waarmee hij weer tevoorschijn kwam (*Hemel en aarde* uit 1971). Los van De Nieuwe Stijl ging hij er steeds meer toe over om ouderwets en onbeschaamd toch maar gewoon Kunst te maken van het gegeven dat ten grondslag ligt

aan het artistieke bouwwerk dat hij gedurende inmiddels veertig jaar dichten, tekenen en schilderen heeft opgetrokken. Geleidelijk aan is het alleen nog de laconieke, journalistiekconstaterende toon, die aan de Armando van De Nieuwe Stijl herinnert:

> Het mes ging er snel en diep in. De vijand zuchtte lang en schor, toen viel hij. De jongen trok het mes uit de vijand, sloop weg en stak het mes ergens anders diep in de aarde. Het was zo gewoon, het was zo gewoon. Zeker twintig jaar lang dacht hij er niet of nauwelijks aan. Toen ging hij begrijpen dat anderen zoiets op z'n minst 'een vreemde ervaring' vonden.
> O. Nou ja. Hoe had het dan gemoeten?
> (*Aantekeningen over de vijand*, p. 10).

Bronnen

Behalve uit het werk van Armando en uit het gesprek dat ik in december 1981 met Henk Peeters voerde, heb ik geput uit de volgende bronnen:

Carel Blotkamp, 'De vijand is een woord. Dertig jaar poëzie van Armando.' In: *Catalogus van de tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam*, 14 maart tot 28 april 1974.

Betty van Garrel, 'Een dagje met Armando.' In: NRC/Handelsblad, 17 april 1971.

Met andere woorden. Jonge dichters uit Noord en Zuid. Samengesteld en ingeleid door René Gysen en Hans Sleutelaar. Den Haag 1960.

Simon Vinkenoog, 'Een gesprek met Armando.' In: *Kunst van Nu* 2 (1965) 6, p. 4-5.

Han Foppe
'Vechten. Was dat het leven?'
Over het geweld in Armando's literaire werk (1951 - 1988)

In de eerste aflevering van *De Nieuwe Stijl* is een foto afgedrukt van Armando die klaarblijkelijk gemaakt is in diens schildersatelier. Armando heeft een t-shirtje aan met korte mouwen; zijn bovenarmen zijn half ontbloot, zodat de kijker duidelijk zicht heeft op een indrukwekkende tatoeage. De kunstenaar als jongen van de straat. Had Armando ook niet kort tevoren een cyclus 'Boksers' gepubliceerd? De VPRO-televisie liet in december 1989 de kijker een geheel ander beeld zien. Armando, een inmiddels zestigjarige grijzende heer die, het bovenlijf gehuld in een kleurige blouse met wijde mouwen, als violist deel uitmaakt van een zigeunerorkest. Bepaald geen agressief ogend heerschap. De kunstenaar als vriendelijk romanticus.

Thuis bij het geweld

Het is verleidelijk de twee geschetste verschijningsvormen in relatie te brengen met de ontwikkeling van Armando's schrijverschap. Is Armando's werk net als de kunstenaar zelf ook niet een stuk vriendelijker geworden? De - volgens sommigen perverse - onderdompeling in het geweld, die kenmerkend is voor Armando's eerste gedichten, heeft immers plaats gemaakt voor een genuanceerde benadering ervan in het proza uit de jaren '80? Dat is ongetwijfeld waar, maar er is ook nog iets anders.

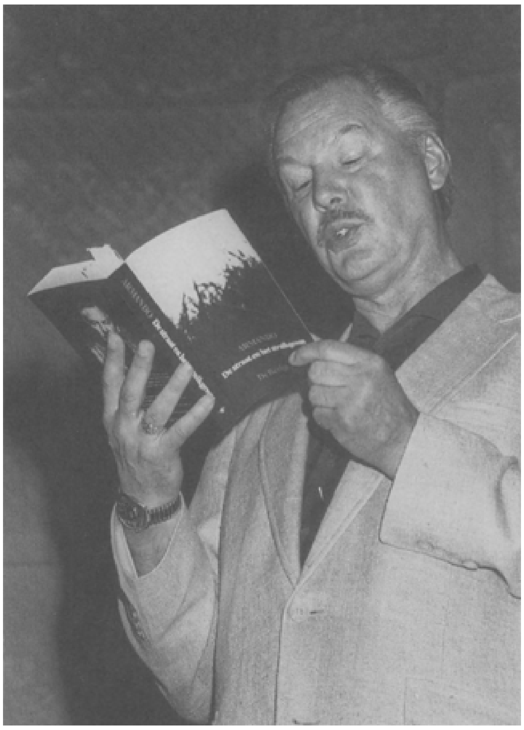
Wie *De straat en het struikgewas* heeft gelezen, weet dat Armando, die eind jaren '80 van zigeuners een viool aangeboden kreeg, door deze te accepteren bewees, trouw te zijn gebleven aan de tijd waarin hij vooral de straat toebehoorde. In één van de korte hoofdstukken in *De straat en het struikgewas* verhaalt de verteller - heel opmerkelijk in de *ik*-vorm - hoe hij van een zigeuner een viool koopt. Dat de zigeuners ook min of meer 'van de straat' zijn, blijkt even verderop. Het inmiddels weer als *de jongen* aangeduide personage ervaart dat de ring die hij van een zigeuner heeft gekregen, ordinair wordt gevonden. De jongens van de straat denken daar kennelijk anders over: 'Godkelere, wat een mooie ring, laat es kijken.'

Het is niet al te boud in *de jongen* de schrijver zelf te herkennen. Armando is weer thuis bij de jongens van de straat, een in dit boek enigszins geromantiseerd milieu. Echter, het berekenende personage *tijd* koppelde *de straat* aan het *struikgewas* en dit laatste staat voor 'de vijand', 'schuldig landschap', 'het gevecht'. Armando is weer thuis bij *het geweld*, het centrale gegeven in al zijn werk. Verregaande identificatie daarmee, naar partijloosheid strevende weergave ervan, een mythologiserende benadering, verbale reconstructies van *het* gevecht... op allerlei verschillende wijzen is Armando in de loop der jaren het geweld te lijf gegaan.

Het in de jaren '80 gepubliceerde proza voegde een historische dimensie aan zijn oeuvre toe. Met de autobiografisch gerichte aanpak in *De straat en het struikgewas* legt Armando de wortels van zijnersoonlijke geobsedeerdheid bloot. Op grond daarvanneemt dit boek een bijzondere plaats in binnen het gehele oeuvre. Armando moge in vraaggesprekken zelf verwezen hebben naar de bronnen van zijn relatie met het geweld, *De straat en het struikgewas* voert de lezer nog veel indringender daarheen terug. Het lezen van het boek was voor mij opnieuw aanleiding een marsroute te volgen door Armando's werk.

Onmetelijke stank mens genaamd

Ongeveer tien jaar na het verstrijken van de periode die een rol speelt in *De straat en het struikgewas*, begon Armando in Podium en in Gard Sivik zijn eerste gedichten te publiceren. Menig kritikus reageerde fel afwijzend, vooral nadat in 1964 de *Verzamelde Gedichten* waren verschenen. Nu is het inderdaad moeilijk zich in te leven in passages als de hieronder geciteerde:



Armando, foto: Jan van der Weerdt

Zweven. de laatste rug uitkotsend, moederlijk
, van fluweel (snijden! snijden!)
, de lengte van een arm (huid open), in slijk hikkend
histeries pus met poten
, hijgend
slechts zijn tanden zichtbaar, donker (donker),
melaatsen strelend, plotseling vertrokken (één oog)
de liefste splijtend (de benen en buik).
festijn? orgie? nee slechts sterven

Toch staat er in de bundel meer dan één gedicht waarin de fascinatie door het gewelddadige een merkwaardige esthetische ervaring oproept. C. Buddingh' verdedigde al in een vroeg stadium Armando's poëzie.[1.] De dichter ervan zou er op uit zijn het geweld te *begrijpen*, vandaar de sterke identificatie ermee: ‘De moordenaar kan men niet begrijpen door van de rechterstoel op hem neer te kijken, maar alleen door in zijn huid te kruipen.’ Of Buddingh' met zijn benadering van die poëzie toen voor de volle honderd procent gelijk had, betwijfel ik. Slechts in een enkele tekst in *Verzamelde Gedichten* is wellicht iets te bespeuren van een *reflectie* op het geweld en voorzover dat inderdaad het geval is, is zij nog heel rudimentair. De volgende regels zijn er een voorbeeld van:

weet te ontkomen aan die onmetelijke stank mens genaamd
stank mens genaamd van wel 2 meter, die elke avond hem bezoekt

is jij beter is jij fatsoenlijk is jij goed?
zo wordt wel alles, beslopen of vervolgd, wel alles

Het willen doorgronden van de agressie zou in later werk van Armando wél een belangrijke rol gaan spelen. Maar klaarblijkelijk moest de schrijver eerst afstand nemen van een al te persoonlike identificatie met het geweld. De *informatieve poëzie* die Armando in de jaren '60 in Gard Sivik en De Nieuwe Stijl propageerde, heeft daarbij een cruciale rol gespeeld. Het principe bij het schrijven van poëzie uit te gaan van ‘een konsekwent aanvaarden van de Realiteit’, bracht Armando en zijn geestverwanten ertoe zoveel mogelijk te werken met aan de ‘Realiteit’ ontleende tekstelementen. Zo ontstonden zijn citatenreeksen als ‘Boksers’, de ‘Karl May-cyclus’, ‘cyclus liefde’. Geweld bleef een rol spelen - ‘priem hem precies op z'n strot / godverdomme geen asem meer’ - maar wordt juist door het citaatkarakter vooral verbonden met anderen. Nog meer afstand wordt bereikt in de ‘Karl May-cyclus’, waarin het geweld immers historisch en fictioneel bepaald is. Door het taalgebruik komt De ‘Karl May-cyclus’ op mij zelfs humorististisch over:

Hij had bloed gespuwd en twee tanden verloren,
wel een bewijs
dat mijn kolfslag niet bepaald een liefkozing geweest was.

Relativering van het geweld, dacht ik tot voor kort. Maar sinds ik *De straat en het struikgewas* heb gelezen, waarin Karl May ook een rol speelt, zie ik dat ook deze medaille twee kanten heeft.

Het (met Hans Sleutelaar) samenstellen van *De SS-ers* voerde Armando terug naar de historische bron van zijn fascinatie door het gewed. In een vraaggesprek met de Haagse Post[2.] zei Armando zelf over zijn ontwikkeling:

> Als ik puur op de inhoud van mijn werk af ga was ik in de jaren '50 zelf nog helemaal oorlog. In de jaren '60 heb ik daar door de koelheid van die

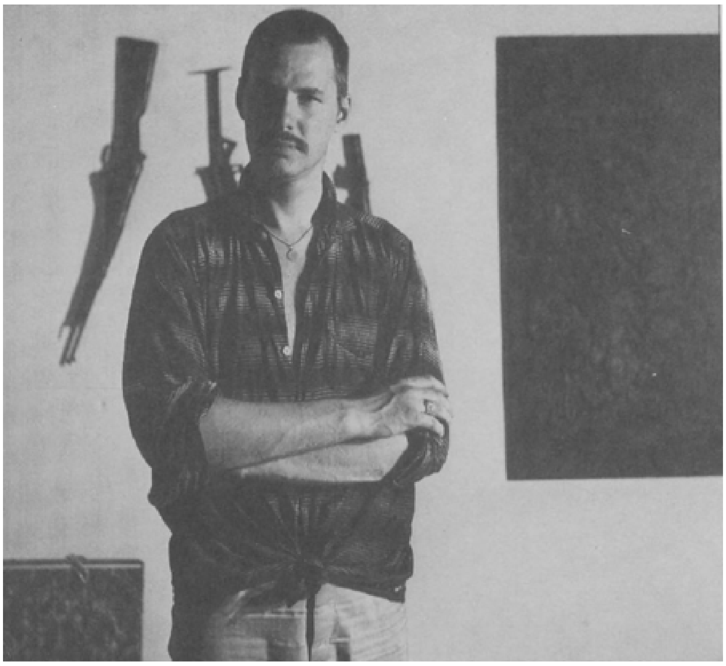
Nul-periode afstand van kunnen nemen. Door het maken van dat boek ben ik me die dingen bewust geworden. En nu hanteer ik ze, godzijgedankt.

Verwisselbaarheid

Dat hanteren van ervaringen en herinneringen kwam aanvankelijk vooral tot uitdrukking in dikwijls cryptische poëzie met een soms sterk mythologiserend karakter. Het motief van *het gevecht* dat plaatsvindt in een onbewogen blijvende natuurlijke omgeving, die daarom *schuldig landschap* wordt genoemd, wordt in een breder kader geplaatst: het is klaarblijkelijk inherent aan de schepping. In dit werk zijn dader en slachtoffer dikwijls niet altijd duidelijk van elkaar te onderscheiden, de *vijand* is niet zelden een verliezer.

Die verwisselbaarheid valt vooral op in *Dagboek van een dader* en in *Tucht*, een bundel die

naar mijn idee meer dan enig ander werk het karakter heeft van een *reconstructie* van een ooit plaatsgevonden gevecht.



Armando in 1960, foto: Hans Bruggeman

Er zijn natuurlijk in Armando's oeuvre allerlei plaatsen aan te wijzen die verbonden kunnen worden met de herinneringsbeelden in *De straat en het struikgewas*; mij trof bij het herlezen van *Tucht* de grote overeenkomst tussen gedichten als het volgende en het in *De straat*... beschreven gevecht waarbij een jongen in het bos zich losrukt van de vijand, hem een mes in de buik steekt, waarop deze op z'n knieën valt:

het kijkt, het kijkt: de vijand wordt geboren.

ik dacht, ik dacht:
hoe zal de pijn zijn als hij kijkt.

gezien, geknielde: de vijand kijkt.

Dat Armando de vormtechniek van het isoleren en annexeren van teksten, die hij toepaste in de jaren '60, trouw is gebleven, werd duidelijk toen hij in 1981 *Aantekeningen over de vijand* ubliceerde. Korte notities, observaties, worden afgewisseld met gespreksfragmen-

ten. De vijand krijgt in ditroza een steeds duidelijker historisch bepaald gezicht. De confrontatie met de vijand trouwens ook:

> Het mes ging er snel en diep in. De vijand zuchtte lang en schor, toen viel hij. De jongen trok het mes uit de vijand, sloop weg en stak het mes ergens anders diep in de aarde. Het was zo gewoon, het was zo gewoon. Zeker twintig jaar lang dacht hij er niet of nauwelijks aan. Toen ging hij begrijpen dat anderen zoiets op z'n minst 'een vreemde ervaring' vinden. O. Nou ja. Hoe had het dan gemoeten?

Armando als co-piloot, 1966, foto: Steye Raviez

Een potentieel slachtoffer van de vijand werd door de situatie een *dader*. Een *plek* was getuige. Het struikgewas deed alsof zijn neus bloedde. De vraag die de dader na zoveel jaren stelt, is niet de enige die in Armando's werk aan de orde komt. De drie boeken met gebundelde verslagen - vooral uit Berlijn - die Armando na de *Aantekeningen over de vijand* publiceerde, bestaan in feite uit een groot aantal vragen die Armando aan de geschiedenis voorlegt. Dat dient nogal eens in het Duits te geschieden, maar dat zegt op zichzelf niet alles; het is uiteindelijk de 'oorverdovende medemens' die met enig wantrouwen moet worden bezien. De medemens is nu eenmaal niet 'goedschiks'. Dat kan trouwens ook over de natuur worden gezegd:

> Vooral 's nachts hoor je de gevechten, je hoort de strijdkreten, het gejubel van de dader en het gejammer van het slachtoffer. Gemakshalve noemen ze dat *vredig*.

De straat en het struilgewas

In de titel *De straat en het struikgewas* zijn de twee zelfstandige naamwoorden niet alleen plaatsaanduidingen, zij staan ook voor twee verschillende leefwerelden. De *straat* verwijst naar het milieu waarmee de opgroeiende jongen die centraal staat in de meeste hoofdstukken, zich het meest verwant voelt: avontuurlijk aangelegde, primair reagerende volksjongens. Het *struikgewas* is vooral het territorium waar de

vijand zich bij voorkeur ophoudt. Schoorvoetend ziet de schrijver zich genoodzaakt toe te geven dat met de vijand in

de meeste gevallen de Duitser wordt bedoeld. Straat en struikgewas zijn niet streng gescheiden; de *tijd* - ook in ander werk van Armando een heerszuchtig personage - brengt ze bij elkaar. Vanuit de periferie van de straat zijn er volwassenen, later ook leeftijdgenoten van de jongen, die nauwe relaties met de vijand aangaan. De jongen ontdekt dat zij ‘handlangers’ worden genoemd, een nieuw woord, zoals ‘provocateur’ er een is en ‘geliquideerd’. Hij ervaart ook dat met de komst van de vijand een groepsgevoel is ontstaan: ‘We, men sprak van we.’

Toch zijn de jongens van de straat niet ongevoelig voor de aantrekkingskracht die van de vijand uitgaat. Die van het struikgewas zijn immers *stoer*, de vijand zingt niet onaardig. Er zijn identificatiemogelijkheden te over. ‘Het bleek dat hij praatte en bewoog: de vijand vertoonde menselijke trekken.’ Loopt de vijand niet op hetzelfde wegdek? Je kunt hem gewoon tegenkomen: ‘Gegroet, este vijand.’ Dat neemt niet weg dat de vijand het geweld vertegenwoordigt.

Die gewelddadigheid uit zich ook in taal. Over het terrein waar de vijand een kamp bouwt, merkt Armando op dat de plek nu *grondgebied* is geworden; daarmee heeft de plek ‘een boosaardige trek om de mond gekregen.’ Er is een nieuw woord te horen: *kamp*.

‘Krachten meten, vechten.’

Macht en geweld zijn niet alleen voorbehouden aan de vijand, de jongen wordt er in zijn directe milieu ook mee geconfronteerd. Als je de sterkste jongen wilt wezen, moet je elke dag een koude douche nemen, zegt zijn vader hem. In dezelfde onschuldige sfeer is, dacht ik, de mededeling te plaatsen dat de vader de uitvinder van de stijve boord, mocht hij hem tegenkomen, ‘een hoek’ zal geven of ‘een opstoot, dat kan ook.’

Dat geweld ook macht kan betekenen, wordt de jongen duidelijk als hij het verhaal hoort over ‘blauwe Joop’, die tijdens de keuring voor militaire dienst de eerste de beste onderofficier die hij tegenkwam, een knal voor zijn kop gaf. Geweld loont klaarblijkelijk: nadat ‘blauwe Joop’ de cel waarin hij vast was gezet, in brand had gestoken, werd hij naar huis gestuurd. ‘En wij’, zei de vader, ‘wij moesten mooi vier jaar in dienst.’

Wanneer de jongen volkomen onverwacht de sterkste jongen van de straat, ouder bovendien, tijdens een krachtmeting op de grond weet te krijgen, geeft dat een merkwaardig gevoel van triomf. ‘Krachten meten. Vechten. Steeds vechten’... dat was kenmerkend voor de straat.

In hetzelfde hoofdstuk kijkt Armando terug op jongens van een ander slag: op straat deden ze niet mee of ze mochten niet meedoen, ze dolven het onderspit, konden niet eens een bal vasthouden. Maar ook in hùn leven bleek macht een rol te spelen: ‘Ze zouden later de lakens uitdelen. [...] Ze gingen studeren en werden de baas.’ Het is niet toevallig dat Armando in de zin waarmee hij deze beschouwing besluit, een woord gebruikt waarmee in een groot gedeelte van zijn werk macht wordt afgedwongen: ‘Ze beschikten over veel meer wapenen dan de anderen ooit gehad hadden.’

De vijand mag zich van alle mogelijke vormen van geweld bedienen, de jongens van de straat zijn er ook niet afkerig van. Het lezen van door volwassenen opvoedkundig geachte boeken, zoals die van Karl May, blijkt het gebruik van klein geweld te bevorderen:

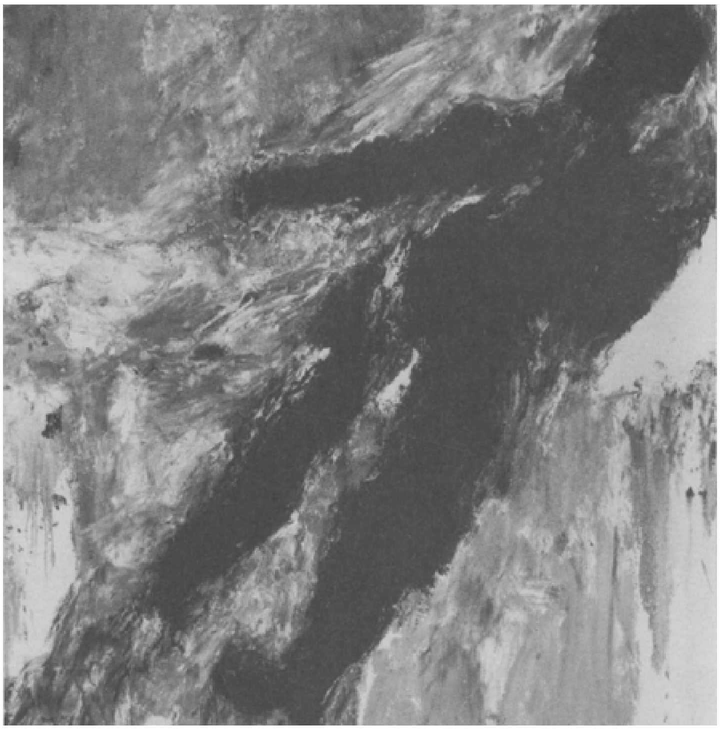
Ze lazen dat er gemarteld werd en dat beviel ze.
Als de jongensbenden met elkaar vochten en er een gevangene werd gemaakt, dan werd ie vastgehouden en met strootjes in z'n oor gekieteld.
Je bent vrij als je drie keer godverdomme zegt.
Er waren jongens bij die het weigerden. Heb eenmaal gezien dat het bloed uit iemands oor liep. Laat die goser maar vrij, hij heeft genoeg gehad.

Het gevecht

'Jongensachtig' heet het hoofdstuk waarin deze herinnering is te vinden. Jongensachtig is ook het mooi vinden van messen. Met enige jaloezie spreken de jongens van de straat over die waarover Duitse jongens beschikken: dolken met een bloedgleuf. 'Zelfs als ze weten dat ze het niet mooi mogen vinden, vinden ze het mooi.' Eén jongen is in het bezit van een mes dat hij op een bijzondere wijze heeft geslepen. Naar dat mes is zelfs één van de hoofdstukken genoemd.

Straat en struikgewas... de wegen die hun vertegenwoordigers begaan, willen elkaar nogal eens kruisen. Soms komt het tot een regelrechte confrontatie. 'Het mes' beschrijft er één

waarvan de sporen in Armando's werk nog volop zijn terug te vinden, ook al pretendeert de tijd die te hebben uitgewist. Niet voor niets is dit hoofdstuk vrijwel in het midden van het boek afgedrukt. Immers, wat in ‘Het mes’ is te lezen,is niet alleen de kern van *De straat en het struikgewas*, maar ook de kiemcel waaruit de obsessionele geweldsfascinatie in Armando's werk is voortgekomen. In dit hoofdstuk verhaalt Armando hoe *een* jongen, gewapend met een vlijmscherp mes, in het bos een soldaat tegenkomt, die hem met het pistool in de hand dwingt mee te gaan naar het kamp. ‘Ze liepen langs de bomen en langs het struikgewas...’ Om te kunnen ontkomen, doet de jongen of hij struikelt. Wanneer de soldaat hem in zijn kraag grijpt, steekt de jongen toe:



Armando: Gefechtsfeld, 4-3-1988

> De soldaat greep naar het mes, maar de jongen schoof de bevende handen van de soldaat met een ruk opzij en trok het mes er weer uit. Hij zag nog dat de soldaat op de knieën viel en hij rende weg, door het bos.
>
> Onderweg stak hij het mes diep in de aarde.

Wanneer de jongen later in het bos komt om het lijk te verbergen, blijken anderen dat al gedaan te hebben. Verwoed zoekt hij naar het mes, maar dat blijft onvindbaar. Een regel in één van Armando's vroege gedichten (1959) krijgt in dit licht een merkwaardige lading: 'het scherp geslepen mes is vermoord'. Het in velerlei verschijningsvormen aanwezige gevecht in Armando's werk komt soms in details overeen met wat in 'Het mes' wordt beschreven.

In 'Het mes' is er duidelijk onderscheid tussen een *hij* (*een* jongen) en een *ik* aan wie de jongen klaarblijkejik het gebeuren heeft toevertrouwd. Die *ik* blijkt goed geïnformeerd te zijn:

> Toen hij thuiskwam heeft hij niets verteld. Er was een verrassing, er was een ei voor 'm, hij heeft een gebakken ei gegeten.

Het doet er eigenlijk niet zoveel toe zich de vraag te stellen of die ene jongen niet dezelfde is als *de jongen*, die herkenbaar is als Armando- zoals-hij-zichzelf-herinnert. Wat wel duidelijk is, is dat juist deze persoonlijke geweldadige ontmoeting van een jongen met een misschien niet eens zoveel oudere tijdgenoot, méér dan alle andere confrontaties met de vijand, Armando's thematiek heeft bepaald. Met *het gevecht* is alles begonnen.

Kunst

Er is nog iets dat de aandacht vraagt. Op de mededeling dat de jongen na zijn daad het mes diep in de aarde stak, volgt de zin:

> Eerlijk gezegd vond ik het een prachtig gebaar. Kijk, daar gaat het om: de schoonheid van de euvele daad in een besneeuwd landschap.

Die koppeling van geweld en schoonheid is ook een konstante in Armando's werk. In *Machthebbers* stelt Armando dat boksen met kunst valt te vergelijken: 'geweld, gedempt door regels, gekluisterd geweld.' Kunst biedt wellicht de mogelijkheid het geweld te lijf te gaan: 'Wat blijft ons anders over dan het geweld te stileren, te esthetiseren, te verontschuldigen.'

Het is een opvatting die ook in één van de hoofdstukken van *De straat en het struikgewas* is te beluisteren. De schoonheid mag dan weliswaar niet pluis zijn, omdat zij dikwijls verbonden is met de plekken waar de vijand huishield, zij is toch het enige waarbij men troost kan vinden. Aan het hoofdstuk 'Kunst' gaf Armando een motto uit Nietzsche mee: 'Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.' De medemens kan het soms zo mooi zeggen.

Bij het schrijven van dit artikel maakte ik gebruik van wat ik eerder schreef naar aanleiding van de toekenning van de F. Bordewijkprijs aan Armando voor zijn bundel *Machthebbers*: 'Armando - 'Slechts in het verbazen ben ik een meester'; in: *Jan Campertprijzen 1984* - 's-Gravenhage 1984, p. 59-72.

Eindnoten:

1. C. Buddingh', ‘Het mes in de gorgel’, in: Het Parool 13-6-1964.
2. Betty van Garrel en K. Schippers, 'Schilder/dichter Armando: ‘Ik wil graag de macht hebben om de geschiedenis stop te zetten...’, in: Haagse Post 13-4-1974.

Henk Niezink
Armando en Berlijn

De notities die Armando vanuit zijn woonplaats Berlijn naar Nederland zond, werden gebundeld in drie boeken: *Uit Berlijn* (1982), *Machthebbers* (1983) en *Krijgsgewoel* (1986). Het is een fascinerend drieluik geworden over een bijzondere stad en haar huidige en vroegere bewoners. Maar wat meer is, de notities geven ons inzicht in het menselijk tekort, de schuld die op ons allen drukt.

Armando ziet en luistert scherp. Hij bezit een bijzondere gevoeligheid voor sporen uit het verleden, vooral als het sporen zijn die veroorzaakt zijn door ‘krijgsgewoel’. En in Berlijn zijn dat er vele.

Oorlog, schuld en medeplichtigheid, de smalle marges tussen goed en kwaad en dus tussen daders en slachtoffers, mensen in uiterste situaties, de onaandoenlijkheid van de natuur... dit zijn hoofdthema's in Armando's werk. Maar wie nu denkt dat deze loodzware thema's hebben geleid tot loodzware notities, heeft het mis. Armando noteert zijn observaties uit heden en verleden in korte, bijna neutrale zinnen, waarin dikwijls mededogen en een laconieke humor doorklinken.

Het werk van Armando wordt gedomineerd door de Tweede Wereldoorlog. 'De oorlog - het effect ervan op de medemens - is voor hem als beeldend kunstenaar en schrijver nog altijd van verstrekkende, soms bijna obsessionele betekenis: het slachtoffer; de dader. ‘De Plek’. (Hans Verhagen in de inleiding van *Geschiedenis van een Plek*).

In 1940 was Armando elf jaar. De oorlogsjaren hebben hun stempel gedrukt op zijn karakter, zoals op dat van al zijn leeftijdsgenoten. ‘Je hebt een verleden, een heden, een toekomst en je hebt een verleden dat gekleurd is door de herinnering,’ zegt hij zelf. Over dit laatste schrijft hij. Het kan ook niet anders. Hij heeft ons in zijn met de Multatuliprijs bekroonde boek *De Straat en het Struikgewas* (1988) een blik gegund in dat door herinneringen gekleurde verleden: Zelf noemt hij deze roman-infragmenten ingehouden autobiografisch.

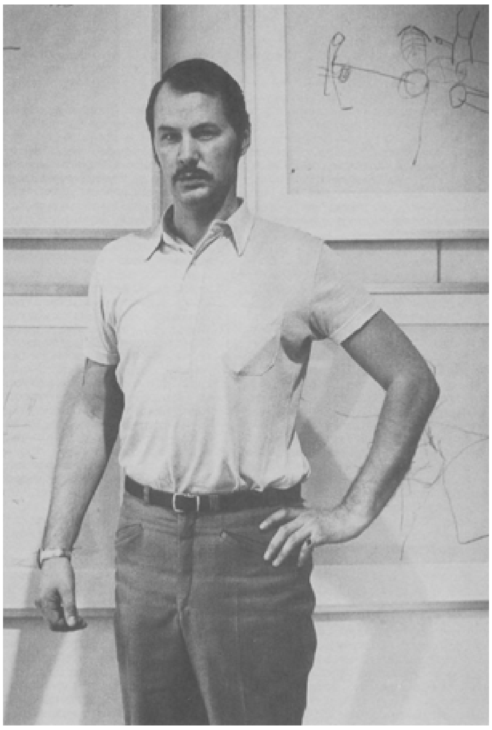
> Alles wat erin aan de orde komt, heb ik in een of andere vorm meegemaakt. Op straat en achter, voor of in het stuikgewas gebeurden zeer belangrijke dingen voor me.

Jeugd

Armando wordt in 1929 geboren in Amsterdam. Als hij vijf jaar oud is, verhuist hij met zijn ouders naar Amersfoort. Deze overgang van de grote stad naar de buitenrand van een provincieplaats in een bosrijke omgeving zal stellig hebben bijgedragen aan zijn latere geobsedeerd- zijn door bomen, struiken, bossen en vooral bosranden:

> -Een stad gaat tot hier en niet verder. Het is van groot belang de randen van de stad, het grensgebied dus, in ogenschouw te nemen. Een stad heeft aan alle kanten wegen en weggetjes die elders hun toevlucht zoeken: ze verlaten de stad, ze brengen de reiziger naar buiten, ze willen weg. Ik gaf de voorkeur aan de stadsrand waar de korzelige bossen begonnen en waar een weg naar een andere streek wilde die mij beviel, zoals die naar de hoofdstad, waar ik geboren was en waar ik nog steeds thuishoorde.

-De vader riep de moeder, z'n vrouw: er is oorlog.
Er stond een man op straat die ‘er is oorlog’ schreeuwde. Toch was het prachtig weer. De oorlog breekt uit, de oorlog is uitgebroken.
Wie had dat gedacht: de vijand had, zonder de oorlog verklaard te hebben, ons land overvallen. Met of zonder oorlogsverklaring: het was oorlog.
De stem van de omroeper. Hij somde op en beschreef, hij wist van geen ophouden. Je kon er, als je dat wilde, de hele dag naar luisteren, maar ik had iets anders te doen, ik was tien jaar, ik ging op zoek.
-Vanaf het moment dat er niet meer gevochten werd vertoonde de vijand zich openlijk aan iedereen die kon zien.
De vijand vertoonde menselijke trekken. Hij liep gewoon door de straat, in een groep of alleen. Hij ging zelfs wel eens een winkel binnen.
Omdat de vijand zichtbaar was heb ik hem zo vaak als het maar kon bezichtigd. Er zat niet anders op.



Armando, foto: Steye Raviez

> -Goed, plekken veranderen, dat weet ik ook wel.
> De bomen worden omgehakt, er wordt een weg aangelegd: plekken veranderen. Dat is beroerd genoeg.
> Maar deze verandering was wel erg ingrijpend, was veel ingrijpender. De plek zag er nagenoeg hetzelfde uit, maar had een boosaardige trek om de mond gekregen. Het was een liederlijk bos geworden. Prikkeldraad. Wachttorens. Afval. Teer. Tot alles in staat.

Het is verleidelijk, nog meer te citeren uit *De Straat en het Struikgewas*. Het is bewonderenswaardig hoe trefzeker hij de sfeer van die dagen, de herinneringen van het jongetje dat hij toen was, heeft gevangen in de 260 pagina's die het boek telt.

Ik ben van dezelfde leeftijd als Armando en weet hoe wij als jongetjes een geromantiseerd beeld hadden van wat een oorlog zou zijn. Een spannend jongensboek zou tot leven komen, Karl May-achtige toestanden. Armando schrijft:

> Toen ze terugreden, zei de ene jongen: ‘Ik vind oorlog leuk’, en hij kreeg een kleur. Hij had natuurlijk gelijk, maar je mag zoiets niet zeggen. Dat wist ie ook wel, anders had ie geen kleur gekregen.

In Gerard Reve's novelle *De ondergang van de familie Boslowits* komt een passage voor waarin een paar jongetjes een Amsterdamse bioscoop bezoeken. Het is april 1940. Zij zien in het filmjournaal beelden van elkaar beschietende oorlogsschepen. Het kan hun goedkeuring niet wegdragen: niet spannend genoeg.

Wat ze wèl spannend vinden zijn beelden van straatgevechten, man tegen man, liefst met de bajonet. Maar niet te lang, anders gaat het vervelen.

Deze observatie toont hoe weinig benul die jongetjes hebben van wat een oorlog werkelijk is, maar ook dat de fascinatie door geweld kennelijk iets is dat ingebakken zit in de mens. Een vijand in onszelf. Armando gebruikt dan ook niet het woord ‘Duitser’, maar spreekt over ‘de vijand’. De marges tussen onderdrukker en slachtoffer zijn soms kleiner dan wij wel zouden wensen.

Veelzeggend is dan ook het motto van Chamisso dat hij aan *De Straat en het Struikgewas* meegaf:

> Ich bin der Zeiten ohnmachtiger Sohn, nicht wir machen was wir machen, wir werden geschoben, sind Werkzeuge.

Het kamp Amersfoort

Vreemd, bedreigend, fascinerend moet voor een daarvoor ontvankelijke jongen het concentratiekamp Amersfoort zijn geweest. Vanuit het raam van zijn slaapkamer zag Armando de zoeklichten die de bewakers hielpen ontvluchtingen te voorkomen. Het was voor hem verboden gebied en bezat dus de aantrekkingskracht van het verbodene. Als je langs de bosranden liep, kon je alleen maar vermoeden wat daar gebeurde tussen de beulen en hun slachtoffers.

In een interview met Armando uit 1971 staat een intrigerende zin:

> Hijzelf raakte er in een situatie verzeild, waarbij hij uit lijfsbehoud een handeling pleegde die uit zijn gedichten wel ongeveer te reconstrueren valt.

Jaren later, in 1988, schrijft hij explicieter over deze traumatiserende gebeurtenis, maar objectiveert deze door er in de derde persoon over te schrijven:

> Op een zomeravond liep er een jongen in het bos.

Omdat zoals gezegd het boek 'ingehouden autobiografisch' is, weten wij niet of Armando werkelijk een vijand heeft neergestoken. Het geobsedeerd-zijn door de schuldproblematiek rond dader en slachtoffer wordt er hoe dan ook begrijpelijk door. En ook de scherpe blik voor het contrast tussen het idyllische landschap en de afschuwelijke gebeurtenissen waarvan het getuige was. Het landschap moet er dus weet van hebben en wordt daardoor als het ware medeplichtig.

In de optiek van Armando krijgt de natuur menselijke trekken en trekjes. Ik geloof dat er daarbij sprake is van méér dan een stilistische eigenaardigheid gebaseerd op associaties van plekken met gebeurtenissen.

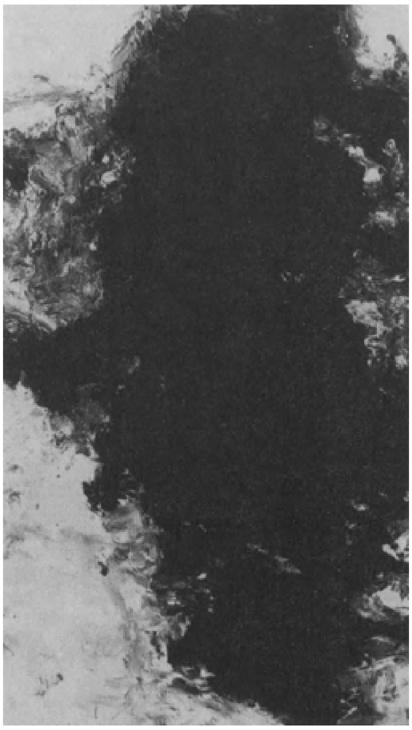
In de ontwikkeling van kinderen komt een fase voor van magisch denken. Later, tot in de volwassenheid, kan deze vorm van prelogisch, emotioneel denken zich voordoen bij innerlijke en uiterlijke dreigingen van onheilspellene

of overweldigende aard.

Magisch denken heeft ook een functie bij psychische afweermechanismen, zoals verdringing, isolering, projectie, identificatie en sublimering. Het komt mij niet onlogisch voor, dat een of meer van deze mechanismen een belangrijke rol hebben gespeeld bij Armando's ontwikkeling als literair en beeldend kunstenaar.

In 1963 kondigt hij ‘het einde van de Renaissance’ aan:

> Voor het eerst in de kunstgeschiedenis levert de kunstenaar geen commentaar op de werkelijkheid. Niet bemoraliseren. Niet parodiëren. Niet ironiseren. Maar intensiveren.



Armando, Selbst 1979

Die intensivering moet dan bereikt worden door fragmenten uit de realiteit te isoleren of te annexeren.

Maar waar zit de mens Armando in deze flarden werkelijkheid, deze ready-mades? Waarom isoleert, conserveert en intensiveert hij brokjes werkelijkheid? Om zichzelf niet bloot te hoeven geven?

Vele jaren later bekent hij in een interview dat hij in die jaren een niet zo aangenaam mens moet zijn geweest: ‘In Nederland is er ongeveer tot de aanvang van de jaren zeventig alleen maar op me gescholden’.

Het beeld dat dan van Armando bestaat is dat van een in het zwart geklede macho-figuur, amateurbokser, parachutespringer, die op z'n zesentwintigste levensjaar wilde tekenen voor het vreemdelingenlegioen. De fascinatie voor geweld en ‘de schoonheid van het kwaad’ is gebleven, alsmede de fascinatie voor de daders. Maar als in 1973 Armando's *Dagboek van een Dader* verschijnt, wordt duidelijker wat de bron is waaruit al zijn werk tot stand komt: de eigen herinneringen. Hij schrijft over de emotionele relatie die kan ontstaan tussen slachtoffer en dader, waarbij een omkeringsproces kan plaatsvinden. Het is het afweermechanisme van de identificatie.

En dan, in 1980, is Armando terug bij zijn jeugd in Amersfoort. Samen met Hans Verhagen schrijft hij het boek *Geschiedenis van een Plek*, waarvan eerder een avondvullende T.V.-film op het scherm was gebracht. Zij beschrijven wat plaatsgreep op een onschuldig stuk heide, in het hart van Nederland, waar tot in de jaren '30 werd gespeeld, gefietst en gevreeën. Armando keert terug naar de plek waar het concentratiekamp was en 'dezelfde ouwe bomen, verstrooid gegroepeerd, stonden erbij'.

Schuld

Armando schrijft over schuldige plekken. Zoiets is ongebruikelijk, want 'schuldig' is een kwalificatie die alleen bij mensen past.

Schuld veronderstelt keuzevrijheid. Wie niet in staat is te kiezen, kan moeilijk schuldig worden verklaard. En plekken kunnen niet kiezen.

Toch spreken we ook over heilige plaatsen of het heilige land. In wezen geldt hier hetzelfde.

Wij zijn er alleen meer aan gewend. De oorzaak van dit wonderlijke taalgebruik ligt in Armando's jeugdervaringen.

De lading van het woord schuld is naar mijn mening ook een andere dan de gebruikelijke. Wanneer iemand in een extreme situatie terecht komt, kan dat aanleiding zijn tot een verkeerde beslissing. De schuld die door die beslissing wordt veroorzaakt, blijft een persoonlijke schuld, maar de situatie kan - ter rechtvaardiging van het eigen gedrag - als medeplichtig worden gezien. Naar analogie hiervan kunnen ook de plekken waar iets schuldigs is gebeurd, medeplichtig en dus medeschuldig worden verklaard.

Schuld is steeds een complexe situatie. Behalve de persoonlijke schuld zijn er ook nog de collectieve en de historische schuld als cornponenten van de leefsituatie van individu en gemeenschap. Het deel-uitmaken van een volk, een stad, een familie kan een verbondenheid betekenen die tot medeverantwoordelijkheid voert. Ook het deelgenoot zijn van een generatie, het leven in dezelfde tijd kan zo'n band veroorzaken.

Na de Tweede Wereldoorlog werd het probleem van de collectieve schuld van het Duitse volk actueel. Het had immers als geheel een bende misdadigers aan de macht geholpen en de successen van het Derde Rijk toegejuicht. De misdaden in naam van dit Rijk bedreven waren zo gruwelijk, dat veel Duitsers reageerden met de schuldvraag te verdringen: ‘Wir haben es nicht gewuszt’.

Nog in 1967 verscheen in Duitsland een studie over het ‘onvermogen om te rouwen’. Maar dit alles was nog veel te abstract. Pas toen de slachtoffers een gezicht kregen in de Amerikaanse televisie-serie *Holocaust*, die ook in Duitsland werd uitgezonden, brak er iets en werden aan Duitse vaders door hun kinderen indringende vragen gesteld over hun oorlogsverleden. Merkwaardig en toch ook begrijpelijk.

Ook het Duitse volk bestond uit daders en slachtoffers.

Om Armando's ambivalente relatie tot Berlijn te begrijpen, moeten wij ons enkele dingen goed realiseren.

Voor de overgrote meerderheid der Nederlanders was Berlijn tussen 1940-1945 de hoofdstad van een duivels rijk. Daar zetelde de regering, daar was het hoofdkwartier van het leger, daar kwam het leugennieuws van het D.N.B. vandaan en daar werden de propagandafilms van de U.F.A. gemaakt. Als Berlijn werd gebombardeerd, ging ons mededogen uit naar de daarbij omgekomen geallieerde vliegers en niet naar de Berlijnse bevolking. Wij wisten niet wat wij nu weten.

Hitler had een hekel aan Berlijn. Hij vond de stad ‘marxistisch, jüdisch, intellektuell und liberal’. Eind 1926 benoemde hij zijn meest intelligente trawant Joseph Goebbels tot ‘gouwleider’ van Berlijn. Deze aanvaardde zijn taak met weinig optimisme. Hij

noemde Berlijn roder dan Moskou. Toch zag Hitler in Berlijn de hoofdstad van zijn Duizendjarige Rijk en gaf hij aan zijn architect Albert Speer de opdracht plannen te ontwerpen voor een nieuw Berlijn met gigantische gebouwen en gigantische beeldengroepen van de Nazi-beeldhouwers Josef Thorak en Arno Breker.

Berlijn is in het Derde Rijk een stad geworden vol schuldige plekken en na de Tweede Wereldoorlog een stad in een extreme grenssituatie.

Als Armando in het kader van een cultureel uitwisselingsprogramma met West-Berlijn zich daar als beeldend kunstenaar kan vestigen, denkt hij er een jaar te blijven. Het zijn er inmiddels tien geworden. Hij gaat wonen in het voormalig atelier van Arno Breker, een schuldige plek aan een schuldige bosrand.

Daar begint hij zijn 'Feindbeobachtun935g'.

Feindbeobachtung, illustratie: Leo Eland

Schuld en boete van een stad

Op 30 januari 1933 wordt Adolf Hitler kanselier. Meer dan 17 miljoen Duitsers hebben, mede onder invloed van de in 1929 begonnen economische crisis, op hem gestemd. Hoewel in Berlijn het aantal Hitlerstemmers beduidend ónder het landelijk gemiddelde ligt, heeft hij ook hier een aanzienlijke aanhang. Op de avond van 30 januari 1933 trekt een fakkeloptocht vijf uur lang door de stad. De Berlijners waren in een staat van 'collectief delirium', zoals een ooggetuige het verhaalt:

> Het morituri te salutant (zij die sterven gaan, groeten u) van de Romeinse gladiatoren vierde zijn terugkeer in de twintigste eeuw.

De Berlijners spelen met vuur. Op een kille, winderige avond in februari 1933 brandt het Rijksdaggebouw. Op 10 mei 1933 leidt de tot Rijksminister voor propaganda benoemde Dr. Joseph Goebbels de boekverbranding op de Berlijnse Opernplatz. 'Ich übergebe dem Feuer die Werke von... en dan volgen de namen van schrijvers als Thomas Mann, Karl Marx, Kurt Tuclhsoky, Heinrich Heine, kortom: alle auteurs die de nazi's niet welgevallig zijn.

In 1936 brandt in Berlijn de Olympische vlam. In 1938 branden de synagogen in de Reichskristallnacht. Tussen de late zomer van 1943 en de lente van 1945 zal heel Berlijn branden. Andere Berlijners zijn in de jaren dertig geëmigreerd of maken hun plannen daartoe. Een groot deel van de intellectuele en artistieke elite van het Duitse volk vlucht naar het buitenland. Anderen kunnen niet meer vluchten en worden opgesloten in het in maart 1933 geopende concentratiekamp Dachau. Weer anderen houden zich stil en passen zich in meerdere of mindere mate aan. Een zeer kleine minderheid pleegt verzet.

Veertien miljoen Duitsers (tweederde van de mannelijke volwassenen) waren lid van de nazipartij of een daarbij aangesloten oranisatie. Hoe groot is hun schuld dat zij een misdadig regime aan de macht hielpen of in stand hielden?

Berlijn heeft zwaar moeten boeten. Na de aanvankelijke overwinningen volgden de bombardementen...

In Berlijn waren meer monumenten en standbeelden dan in Rome en meer bruggen dan in Venetië. Hitler wilde na de gewonnen oorlog de stad nog mooier maken. Hij wilde het hele centrum van Berlijn laten afbreken en herbouwen. Er zou een vijf kilometer lange allee komen van Tempelhof in het zuiden naar de Rijksdag in het noorden. Deze allee zou tweeëneenhalf maal zo lang worden en eenentwintig meter breder dan de Champs Elysées. Hitler had persoonlijk een ongelooflijk groot koepelgebouw ontworpen voor het noordelijk uiteinde. Een gebouw zestien maal zo groot als de Sint Pieter in Rome, waarvan de koepel een diameter had van tweehonderdachtenveertig meter. De zaal zou plaats bieden aan meer dan honderdvijftigduizend mensen. Voor het zuidelijk uiteinde ontwierp hij een triomfboog die tweemaal zo hoog was als de Arc de Triomphe. In de granieten muren zouden de namen worden gegrift van alle Duitse gesneuvelden. Verder zou Berlijn een andere naam krijgen: Germania. Want Hitler hield niet van Berlijn.

In 1943 was het afgelopen met Hitlers overwinningsparades die over Unter den Linden en door de Brandenburger Poort trokken.

Op 25 augustus van dat jaar werden de zuidelijke buitenwijken letterlijk weggevaagd bij de eerste grote luchtaanval op Berlijn. Een nog zwaarder bombardement op 22 november maakte van Berlijn een laaiende fakkel.

Adolf Hitlers ontwerp voor een triomfboog

Wij zullen nooit weten hoeveel rechtvaardigen de stad telde. Dat zij er waren weten wij door de terechtstellingen. Wij weten ook dat Berlijners gedurende de gehele oorlog meer dan vierduizend joden voor de nazi's verborgen hebben gehouden. Een klein aantal vergeleken bij de 173.000 joden die er in 1933 woonden. Maar het gebeurde in het hol van de leeuw.

Toen de Russische legers op 25 april 1945 Berlijn volledig hadden omsingeld, verzekerde Goebbels de Berlijners dat Duitsland de oorlog alsnog zou winnen. Hun commentaar schijnt te zijn geweest: ‘Natuurlijk winnen we, vooral nu we gewoon met de metro van het oostfront naar het westfront kunnen gaan.’

Wat er nog van de stad over is na de bombardementen, wordt in puin geschoten door de 7.000 tanks, 50.000 kanonnen en mortieren, bijna 11.000 gevechtsvliegtuigen en 3.500.000 soldaten die aan beide zijden aan de slag om Berlijn deelnemen.

In juli 1945 wordt te Potsdam besloten de stad te verdelen in een Britse, Amerikaanse, Franse en Russische zône.

De jaren 1946 en 1947 zijn jaren van wederopbouw en hoop, maar al in 1948 begint de Koude Oorlog en de Russische blokkade van West-Berlijn, waar dan twee miljoen mensen wonen, tegenover een miljoen in Oost-Berlijn. Als in 1961 soms 20.000 mensen per dag van Oost- naar West-Berlijn vluchten, wordt door de DDR een muur gebouwd dwars door een dan gedeelde stad.

De Muur

November schijnt voor Berlijn een bijzondere maand te zijn. Veel historisch bela ngrijke zaken gebeuren er in november. Het jaar 1989 vormt geen uitzondering op deze ‘regel’: op 9 november worden de eerste bressen in de Berlijnse muur geslagen.

Die muur loopt 45 km lang dwars door de stad. Maar omdat West-Berlijn zo'n 180 km diep op Oostduits grondgebied ligt, is er om de gehele stadsgrens een muur opgetrokken van maar liefst 160 km lengte. Een betonnen muur van 4,5 meter hoog met een grimmige 300 meter brede strook niemandsland vol verraderlijke obstakels. Gelukkig voor West-Berlijn is het een stad met grote landelijke gebieden: uitgestrekte bossen, akkers, parken en meren.

De muur is tot op de dag van vandaag een lelijk litteken dat het gezicht van de stad bepaalt. Het beeld ervan is in mijn herinnering gegrift tijdens een avondlijke treinreis enkele jaren geleden dwars door Oost- en West-Berlijn. Het was november en het was kil, maar West-Berlijn straalde in een overvloed van licht. Het was er levendig en de welvaart was merkbaar aan de etalages en het verkeer in de drukke straten. Twee keer moest de grens gepasseerd worden en twee keer was het een moeizame gebeurtenis, die herinneringen opriep aan oorlog en bezetting.

Oost-Berlijn was vanuit de trein gezien kil en leeg en vooral donker (op het gele natriumlicht na, dat de muur, de schildwachten en het prikkeldraad verlichtte). Het was een bijna provocerende tegenstelling. Ik kreeg het gevoel, dat de schuld van de Tweede Wereldoorlog alleen nog werd gedragen door Oost-Berlijn.

De wederopbouw heeft in de gehele stad veel van wat nog over was van het oude Berlijn verloren doen gaan. Maar zoals het oude Rome voortleeft in het Forum Romanum, zo zijn er in Berlijn nog ruïnes. Maar anders dan bij het oude Rome, zijn er in Berlijn nog mensen die het verleden hebben meegemaakt. Als Armando zegt: ‘Alle Duitsers cie ouder zijn dan ik dragen allemaal een roman met zich mee,’ dan doelt hij ook daar op. Hij wil de werkelijkheid van toen en nu achterhalen: ‘De realiteit is heel wat interessanter dan wat ik zou kunnen verzinnen’.

Bijzondere gevoeligheid

Armando opent *Uit Berlijn* als volgt:

> Als ik m'n huis verlaat en ik sla linksaf, dan kom ik eerst langs een kleine boekwinkel. Als men daar naar een boek vraagt raken de vier of vijf (daar ben ik nog steeds niet achter) bejaarde dames geheel buiten zinnen. Ze lopen elkaar roepend en vragend voor de voeten, woelen in kasten en laden, zoeken zich, alle vier of vijf, een ongeluk.
> Nee, niet gevonden. Wat nu. Opnieuw. O ja, o, waar is het opschrijfboek. Wáár is het boek nu toch, weet jij waar het boek is, ik heb geen pen. Hoe moet dat aflopen. Een paar meter verder staat een hoekhuis, dat tot voor kort in de steigers stond. Gewoon, een huis. Kan gebeuren.
> Maar als je zo het een en ander leest en noteert, blijkt dat gewone huis wel toevallig het huis te zijn waar de ‘Rote Kapelle’ in de oorlog een zender had. Van hen die niet weten wat de ‘Rote Kapelle’ was, neem ik bij deze hartelijk afscheid.
> Zo'n huis is *een plek*. Maandenlang loop je langs zo'n huis, best een aardig huis, hoor, en dan ineens is het een plek. Jammer. Prachtig.

Ergens anders in Berlijn. Een grote hoop zand. O niets, maar op deze plek stond toevallig het statige gebouw van de Gestapo, dat wou ik alleen maar zeggen. Nu loopt de muur er vlak langs. En meteen achter de muur, druben dus, staat met gesloten ogen een nazi-bouwsel, een restant van het Reichsluftfahrtministerium. In dat Gestapogebouw gingen mensen in en uit, functionarissen en anderszins, waarschijnlijk waren dat gewone mensen.
Berlijn is een onbekommerde stad die van geen wijken weet. Kijk, hier, waar afval ligt en onkruid groeit, daar stond het fraaie gebouw van het Volksgerichtshof, waar nazi-rechter Roland Freisler de beklaagden afbekte en gretig ter dood veroordeelde. Hij kreeg aan het eind van de oorlog tijdens een bombardement een balk op z'n hersens, dood.
Gerechtigheid. Speurneuzen hebben uitgevonden dat hij vóór '33 ijverig communist was, ik weet niet meer waar, Kassel geloof ik, ik heb m'n enge archief niet bij de hand.

> En in dit hotel zijn Dimitroff en z'n kornuiten gearresteerd, vanwege de Rijksdagbrand (27/28 feb.'33).
> Het Rijksdagbrandproces vond plaats in Leipzig, thans DDR. De Gerechtszaal is te bezichtigen, alles is gereconstrueerd. Daar zaten de rechters, daar zat de held Dimitroff, daar stond de dikke Göring te schelden, daar zat die en die. Aan Marinus wordt nauwelijks aandacht besteed. Hij was geen partijcommunist, dus een warhoofd, niet belangrijk.

Terug naar Berlijn. Een stad vol blinde muren. Ik kan niet half vertellen hoe mooi blinde muren zijn.

Hier, die begroeide tramrails, die onder de muur doorgaan, kwamen 10 meter verder uit op de Potsdamer Platz, eens Europa's ‘verkehrsreichster’ plein. Als je over de muur heenkijkt zie je dri ben de Potsdamer Platz van nu: een leeg veldje. Versperringen en konijnen. En die bobbel daar links in dat veldje, nou, daar was Hitlers bunker. Daar stond ook de Rijkskanselarij. Is nu een bobbel met gras.

Een stad vol valstrikken. Men waant zich. Deze zwijgzame weg. Aan de ene kant loopt in de laagte een spoorbaantje, aan de andere kant staan naast wat volkstuintjes een paar oude bakstenen gebouwen met pseudobarokke gevel. Was heel vroeger een kazerne. Er zit nu een bouwfirma in. De kelders van dit gebouw waren de voorlopers van de Duitse concentratiekampen. Na de Rijksdagbrand werden daar de politieke tegenstanders door de S.A. in elkaar geslagen.

In de kelders. Je kunt, als je wilt, door de ramen naar binnen kijken. Je kunt er ook langs lopen, van niets weten, doen alsof er niets aan de hand is. Alsof het zomaar een gebouw is, geen plek.

En in deze straten, de Friedrichstrasse en de Wilhelmstrasse. Ja, deze straten, wat daar niet allemaal gebeurd is. ‘Vroeger zeer gezellige straten, o meneer, overal orkestjes, soms alleen een harmonika, leuke winkels, o meneer, dat was daar zo gezellig’.

Nu is het er zo ongezellig dat het mooi is. De muur staat haaks op beide straten en snijdt ze hevig doormidden. Er ontbreken nogal wat tanden aan deze straten en de rest is ook niet veel zaaks.

Dit lange citaat geeft een representatief beeld van Armando's wijze van werken. Opvallend zijn de ‘personificaties’: ‘Berlijn is een onbekommerde stad die van geen wijken weet’ of zoals de slotzin: ‘Er ontbreken nogal wat tanden aan deze straten’.

De Berlijners die hier sprekend zijn ingevoerd zijn oudere Berlijners. Vaak halen zij herinneringen op aan het oude Berlijn. Vrijwel steeds zoeken zij een morele rechtvaardiging voor hun houding in de tijd. Armando registreert hun uitspraken en neemt ze in zijn Berlijnboeken op onder het kopje ‘Flarden’.

Uit deze flarden van gesprekken doemt vooral een beeld op van de oudere Berlijner, die veel heeft meegemaakt en leren relativeren.

De vele alternatieve jongeren die het huidige West-Berlijn telt vallen bij Armando's ‘beobachtung’ door de mand:

> Af en toe passeert een groep jongeren die er alles aan doen om er als geboete uit te zien. Zwarte leren pakken, laarzen, beschilderde gezichten en vooral: een lap voor neus en mond. De romantiek van de straatstenen. Hopen dat er wat te knokken valt, er is al zo weinig te beleven.
> Voorts alternatieve kleding, een enkele fiets, veel kinderwagens met linkse kinderen erin, een enkele linkse hond. Veel langharige jongelieden, in Berlijn is veel haar nog lang.(...)

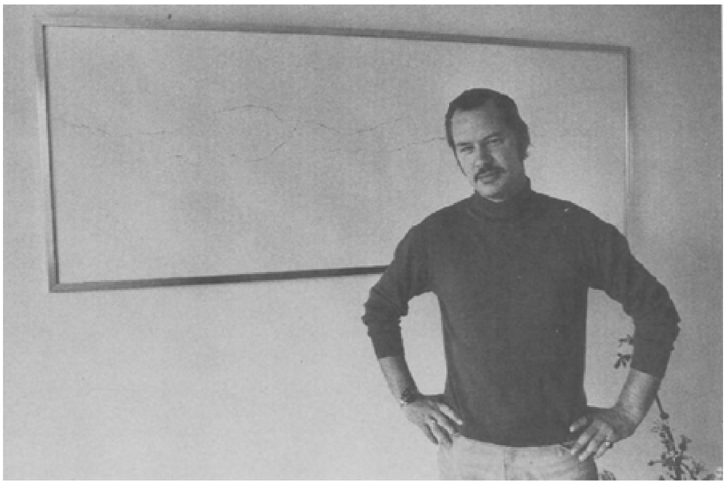
> Als ze samen aan de macht zouden komen zouden ze elkaar te vuur en te zwaard bestrijden, maar zover is het nog niet, zo mag je niet denken.

Aan het einde van *Uit Berlijn* geeft Armando een opsomming van nog meer Berlijnse ‘plekken’. Zoals:

> S-Bahnhof Grünewald. Vanaf oktober '41 vertrokken hier tot het eind van de oorlog drieënzestig transporten met naar schatting 35.000 Berlijnse joden naar de kampen in Oost-Europa, ongeveer een vijfde van het totaal aantal joden in Berlijn.

Of:

> Marienburger Allee 43, Charlottenburg. Huis van de theoloog Dietrich Bonhoeffer. In kamp Flossenburg vermoord.



Armando, foto: Steye Raviez

De structuur van *Krijgsgewoel* en *Machthebbers* is ongeveer gelijk aan die van *Uit Berlijn*: beschrijvingen en foto's van plekken en flarden van gesprekken. In alle drie de boeken komen ‘excursies’ voor naar andere plekken: Bayreuth, Norfolk, Toscane, Salzburg, de Harz, Boedapest, Venetië en Californië.

Het zal niet verbazen dat Armando in het landschap dikwijls weer de schuldige plekken ziet. In Norfolk bijvoorbeeld de resten van de startbanen voor de bommenwerpers die Berlijn hebben verwoest.

De invloed van de Berlijnse jaren

De tien jaar dat Armando nu woont en werkt in Berlijn hebben een ontwikkeling versterkt die al eerder bij hem kon worden geconstateerd.

In zijn beginperiode als schrijver wilde hij - als reactie op de toen overheersende romantische opvattingen der Vijftigers en, wat nog waarschijnlijker is, als bescherming tegen het vrijgeven van de eigen gevoelens - zijn (of lijken) wat hij in wezen niet was: een neutrale waarnemer en registrator van de uiterlijke werkelijkheid.

Een inventarisatie van opvallende kenmerken van Armando's werk levert het volgende beeld op:

- aandacht voor de mens in extreme situaties, zoals een oorlog er bij uitstek een is;
- gefascineerd zijn door het verleden;
- het besef van de kleinheid en kwetsbaarheid van de mens in vergelijking met de relatieve onveranderlijkheid van de natuur;
- een ‘magische’ benadering van zowel de levende als de dode natuur: machteloze plekken, huilend geboomte, norse landhuizen, een schaamteloos landschap, een geschrokken boompje, afwerende deuren;
- In hetzelfde ‘magische’ vlak ligt zijn uitspraak: ‘Er zijn ontzettend veel woorden die voor mij niet mogen. Woorden die ik nooit zal gebruiken’;
- zijn voorliefde voor romantische muziek (Richard Wagner) en romantische Duitse schilders als Caspar David Friedrich;

- het zien van allerlei contradicties in het leven, leidend tot een sterk gevoel voor de absurditeit van het bestaan;
- twijfel aan zichzelf en verbazing over het doen en laten van mensen worden door hem heel vaak verpakt in een laconieke humor.

Wie dit overziet kan maar tot één conclusie komen: Armando is een weigerachtige romanticus. Alleen mocht aanvankelijk niemand dit weten, want het is altijd Armando's principe geweest zichzelf weg te houden uit zijn werk. Hoe meer hij persoonlijk bij iets betrokken was, des te meer suggereerde hij distantie.

Deze schijnbare afwezigheid van persoonlijke betrokkenheid en gevoel heeft velen op een verkeerd spoor gezet: gevoelsuitingen zijn immers bij uitstek het kenmerk van romantici.

De zich bewapenende jongen Armando zag al spoedig in dat je weerbaar moet zijn in het leven: kwetsbaarheid nodigt uit tot geweld.

Zijn pantser moest zijn gevoelens beschermen. In het geïsoleerde en ommuurde West-Berlijn heeft zich paradoxaal genoeg in Armando een proces voltrokken dat leidde tot grotere openheid. Hij durft nu dingen over zichzelf te schrijven die hij eerst verdrong of in soms duistere metaforen verpakte.

Zijn observaties van mensen in Berlijn maken van de vijand een Duitser en van de Duitser een mens.

Armando's meest ontwapende en ontwapenende boek is *De Straat en het Struikgewas* (1988). Een boek dat hij naar eigen zeggen al zeker vijftien jaar in zijn hoofd had en waarvoor hij al die tijd aantekeningen heeft gemaakt. Hij zegt hierover:

> Ik had het vóór die tijd niet eens kunnen schrijven. Waarom niet? Dat wil ik me niet eens afvragen.

Het antwoord is duidelijk: zowel formeel als mentaal is het schrijven van de Berlijnse boeken voor Armando nodig geweest om zijn ‘ingehouden’ autobiografische roman-in-fragmenten te kunnen schrijven.

Maar de Berlijn-cyclus is meer dan een belangrijke fase in Armando's schrijverschap. Wie de notities uit Berlijn leest, krijgt een indringend beeld-in-fragmenten van een wereldstad en haar recente geschiedenis. En wat meer is: van haar bewoners en van het verschijnsel mens.

De oorlog en de ‘plekken’ zijn symbolen voor de nachtzijde van dat verschijnsel. In die zin zal de oorlog nooit eindigen. En ‘plekken’ zijn er op deze wereld overal.

In een recent interview in NRC-Handelsblad zegt Armando, dat hij nu wel eens elders wil wonen. In Californië, of in New York. Of in Parijs:

> Ik heb een lange lijst met adressen waar in Parijs dingen zijn gebeurd.
> Huizen waar ze hebben gewoond, hotels waar de hoofdkwartieren zaten.
> Mijn nieuwsgierigheid naar Berlijn is weg, bevredigd.
> Het boek is uit.

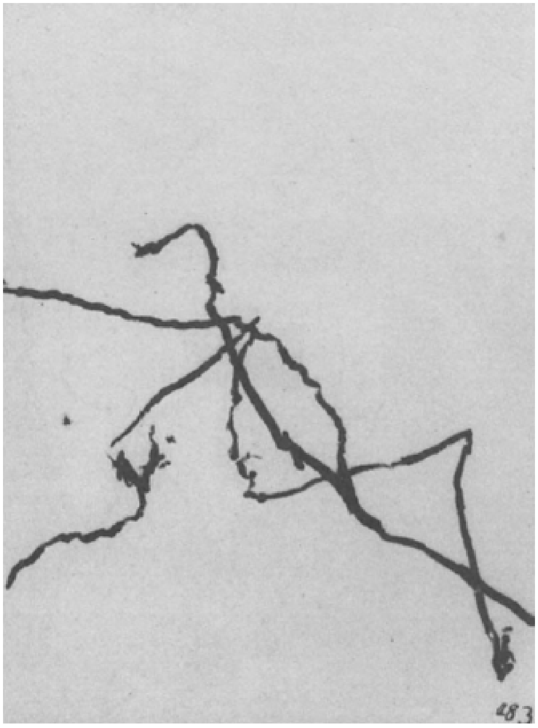
Uit Berlijn, BB Literair, Amsterdam, De Bezige Bij, 1982, 200 p.
Machthebbers, BB Literair, Amsterdam, De Bezige Bij, 1983, 184 p.
Krijgsgewoel, BB Literair, Amsterdam, De Bezige Bij, 1986, 226 p.
De artikelen in deze boeken verschenen eerder in NRC-Handelsblad.

In ieder van de drie ‘Berlijn-boeken’ van Armando, *Uit Berlijn, Machthebbers* en *Krijgsgewoel*, komen ‘Flarden’ voor waarin hij Duitsers aan het woord laat over hun ervaringen met de oorlog. Armando laat daarbij ieder commentaar achterwege - de ‘Flarden’ spreken voor zichzelf.

In 1989 werden ‘Flarden’ uit *Krijgsgewoel* in het Engels vertaald door Arnold J. Pomerans onder de titel ‘Snatches’. Een aantal van deze ‘Snatches’ verscheen in de catalogus *Damnable Beauty or Resonance of the Past* bij een tentoonstelling van Armando's werk in The Fruit Market Gallery in Edinburgh (augustus-september 1989). Deze catalogus werd uitgegeven door de Contemporary Art Foundation, Amsterdam.

Een Duitse vertaling van de ‘Flarden’ bestond nog niet. Speciaal voor dit BZZLLETIN-nummer koos Alice Toledo er zes uit, die door Anne Stolz werden vertaald onder de titel ‘Fetzen’. Eigenlijk is het een merkwaardige zaak: Armando spreekt mensen in het Duits, maakt aantekeningen, vertelt het verhaal in het Nederlands en laat die woorden in het Duits staan, die voor de authenticiteit van het geschrevene belangrijk zijn. Door de vertaling in het Duits keren deze woorden terug naar hun oorspronkelijke context en lijken zich zo te willen onttrekken aan de geladen betekenis die ze binnen de Nederlandse tekst hebben. Om dat te voorkomen zijn ze (ook hier) cursief gedrukt.

De vertaling in het Duits kwam tot stand in overleg met Armando.



Armando, Zeichnung '83

Armando
Flarden - Fetzen - Snatches

1.

Man: Ach, Duitsland was nog zo groot voor de oorlog, of, liever gezegd, de wereld was nog zo groot. Ik kom uit een dorp, de meeste mensen waren nog niet verder dan hun dorp geweest. Berlijn bijvoorbeeld, Berlijn lag heel, heel ver weg. Er was er een, een boerenzoon, die was, ik weet niet meer waarom, in Berlijn geweest. Nounounou. De volgende dag zei z'n vader tegen 'm: ga jij vandaag aardappels rooien. En de zoon had gezegd: gisteren was ik nog in Berlijn en dan vandaag aardappels rooien, nee, dat gaat niet. Sindsdien heette die jongen *der Berliner*. Hij heeft z'n hele leven zo geheten. Nou ja, hij heeft niet zo lang geleefd. Hij moest in de oorlog naar Rusland en is nooit teruggekomen. Vermist.

1.

Mann: Mein Gott, vor dem Krieg war Deutschland noch so groß, oder, besser gesagt, war die Welt noch so groß. Ich stamme aus einem Dorf, die meisten Leute waren nie aus dem Dorf herausgekommen. Berlin zum Beispiel, Berlin lag ganz, ganz weit weg. Es gab bei uns einen Bauernsohn, der war in Berlin gewesen, ich weiß nicht, warum. Mensch, das war was. Am náchsten Tag sagte sein Vater zu ihm: Mach du heute Kartoffeln aus. Und der Sohn halte gesagt: Gestern war ich noch in Berlin and heute Kartoffeln ausmachen, nein, das geht zuweit. Seitdem hieß der Junge *der Berliner*. Sein Leben lang hat er so geheißen. Naja, so lange hat er gar nicht gelebt. Er mußte im Krieg nach Rußland und ist nie wiedergekommen. Vermißt.

1.

Man: My goodness, Germany was still so big before the war, or rather the world was still so big. I come from a village, most of the people there had never ventured outside it. Take Berlin, Berlin was far, far away. There was one young fellow, a farmer's son, who went to Berlin, I can't remember why. Well, well, well! Next day his father said to him: you'll be lifting the potatoes today. And the son said Yesterday Berlin and today lifting potatoes, no, that's not on. The boy's been known as *der Berliner* ever since. All his life. Actually, he didn't live all that long. He was sent to Russia in the war and never came back. Missing.

2.

Man: In mijn geboortestreek, in Westfalen, waren, tenminste waar ik woonde, weinig echte nazi's. Als ik zo op de middelbare school naga: de directeur was een nazi, een domme kerel, die alles van de nazi's nakauwde, die was daar door ze neergezet. Hij had een zoon, een erg aardige jongen, een gewone jongen net zoals ik, helemaal geen nazi, en die moest van z'n vader bij de Waffen-SS. Hij is in '40 al gesneuveld, in Holland of België, ik weet het niet meer. Ja, en dan was er nog de tekenleraar, ook een nazi. Met die had ik een goed contact, omdat ik zo graag schilderde. Ik was een keer bij'm thuis en toen begon ie ineens op de nazi's te schelden, ik wist niet wat ik hoorde, hij sloeg met z'n vuist op tafel. En ik laat me niet voorschrijven, schreeuwde hij, hoe ik moet schilderen, als ik de lucht groen of rood wil schilderen dan doe ik dat, daar heeft niemand iets mee te maken. Is ook gesneuveld.

2.

Mann: In der Gegend, aus der ich stamme, in Westfalen, gab es nur wenige richtige Nazis, jedenfalls, wo ich wohnte. Wenn ich so an die höhere Schule denke: Der Direktor war ein Nazi, ein blöder Kerl, der den Nazis alles nachplapperte, sie batten ihn dort angestellt. Er hatte einen Sohn, der war sehr nett, ein ganz normaler Junge wie ich, überhaupt kein Nazi und der mußte von seinem Vater zur Waffen-SS. Er ist schon 1940 gefallen, in Holland oder Belgien, das weiß ich nicht mehr. Ja, and dann gab es noch den Zeichenlehrer, auch ein Nazi. Mit dem verstand ich mich gut, weil ich so gerne malte. Ich war mal bei ihm zu Hause und da fing er plötzlich an, auf die Nazis zu schimpfen, ich denke, ich höre nicht richtig, er schlug mit der Faust auf den Tisch. Und ich lasse mir nicht vorschreiben, schrie er, wie ich malen soll, wenn ich den Himmel grün oder rot malen will, dann to ich das, da hat sich keiner reinzumischen. Ist auch gefallen.

2.

Man: In my part of the world, in Westphalia, there were few genuine Nazis, at least where I lived. If I think of our secondary school: the principal was a Nazi, a stupid fool who regurgitated all that Nazi stuff, he had been put there by them. He had a son, a very decent lad he was, just an ordinary boy like myself, not a Nazi at all, and his father made him join the Waffen-SS. He was killed as early as 1940, in Holland or Belgium, I don't know which. Yes, and there was the art teacher, another Nazi. We got on well, because I loved painting. One day I went to his house and he suddenly started to curse the Nazis, I couldn't believe my ears, he banged his fist on the table. I'm not going to let anyone tell me, he yelled, how I must paint, if I want to paint the sky red or green then that's how I'll paint it, it's nobody else's business. Killed in action, too.

3.

Vrouw: Mijn grootmoeder had zeven kinderen, en vanaf de vierde kreeg je in de nazi-tijd een *Mutterkreuz*. Dan kreeg je een oproep en dan werd dat Kreuz met enige plechtigheid overhandigd. Mijn grootmoeder heeft dat Mutterkreuz niet eens afgehaald, en toen ze het opgestuurd kreeg heeft ze het teruggestuurd met een brief, dat zij en haar man zelf zoveel kinderen wilden, dat die kinderen dus voor haar en haar man waren, en niet voor de Führer. En nu denkt u natuurlijk, dat mijn grootmoeder antinazi was. Dat was ze helemaal niet. Ze was er ook niet zo erg voor, maar zeker niet tegen. En het zou nooit in haar hoofd opkomen om verzet te plegen. Ik kende een andere vrouw, die dacht er ook zo over. Die heeft haar Mutterkreuz om de nek van haar teckel gehangen, die teckel liep met een Mutterkreuz om z'n nek door de straat. En dat was heus geen Widerstand, hoor. Maar het kon wel als Widerstand opgevat worden, maar toevallig hebben beide vrouwen nooit last gehad. Ja,zulke mensen had je ook. Maar verzet, nee.

3.

Frau: Meine Großmutter hatte sieben Kinder and vom vierten an bekam man bei den Nazis ein *Mutterkreuz*. Man wurde aufgerufen and das Kreuz wurde dann feierlich überreicht. Meine Großmutter hat das Kreuz gar nicht abgeholt, and als sie es zugeschickt bekam, hat sie es zurückgeschickt, mit einem Brief, daß sie and ihr Mann selber so viele Kinder wollten, daß die Kinder also für sie and ihren Mann wären, and nicht für den Führer. Und jetzt denken Sie bestimmt, daß, mein Großmutter gegen die Nazis war. Das war sie gar nicht. Sie war auch nicht sehr dafür, aber bestimmt nicht daltegen. Und es wäre ihr nie in den Sinn gekommen, Widerstand zu leisten. Ich kannte eine andere Frau, die dachte genauso. Die hat ihr Mutterkreuz ihrem Dackel umgehängt, der Dackel lief mit dem Mutterkreuz am Hals durch die Straße. Und das war wirklich kein Widerstand. Es hätte zwar als Widerstand aufgefaßt werden können, aber zufällig haben die beiden Frauen nie Schwierigkeiten bekommen. Ja, solche Leute hat es auch gegeben. Aber Widerstand, nein.

3.

Woman: My grandmother had seven children and under the Nazis you were given a *Mutterkreuz* after the fourth. You would get a summons and the Cross would be handed over at a special ceremony. My grandmother never bothered to fetch her Cross and when they sent it to her she sent it straight back with a letter saying that she and her husband had wanted that number of children, that the children were for her and her husband and not for the Führer. That'll probably make you think my grandmother was an anti-Nazi. Far from it. She wasn't all that keen on them, mind, but she certainly wasn't anti. It would never have entered her head to resist them. I knew another woman who felt the same way about it. She hung her Mutterkreuz round her dachshund's neck, and let him parade through the streets like that. And that wasn't resistance either, you know. It could easily have been taken for resistance, but as luck would have it neither of the women ever got into any trouble. Yes, there were people like that. But as for resistance, well, no.

4.

Man: Moet u zich voorstellen, ik lag daar met een andere jongen, we waren net achttien, aan het Russische front, in de blubber, we lagen plat op onze buik, urenlang in de stilte, onze eigen mensen waren ver naar achteren, we lagen daar in dat grote eenzame landschap, moederziel alleen, maar we wisten dat er in een bosje een scherpschutter zat. Scherpschutters zitten uren- en urenlang op je te wachten tot ze je door je kop kunnen schieten, dat is een soort sport. Zegt die jongen naast me ineens: kameraad, heb je een sigaretje voor me. Ja, ik had er nog een bewaard, m'n laatste, we delen 'm, we praten wat, en een half uur later krijgt ie zo'n *Kopfschuß*.Dood. Dus ik scharrel wat in z'n zakken om z'n persoonlijke dingen mee naar achteren te kunnen nemen, vind ik een heel pakje sigaretten in z'n zak. En mij vroeg ie om m'n laatste sigaret. Ik heb dat nooit begrepen.

4.

Mann: Stellen Sie sich das mal vor, ich lag da mit einem anderen Jungen, wir waren kaum achtzehn, an der russischen Front, im Dreck, wir lagen flach auf dem Bauch, stundenlang in der Stille, unsere Leute waren ganz weit hinten, wir lagen dort in dieser großen einsamen Landschaft, mutterseelenallein, aber wir wußten, daß im Gebüsch ein Scharfschütze war. Scharfschützen sitzen Stunden and Stunden da and warten, bis sie einem eine Kugel durch den Kopf schießen können, das ist eine Art von Sport. Sagt der Junge neben mir: Kamerad, hast du eine Zigarette für mach. Ja, ich harte mir eine aufgehoben, meine letzte, wir teilen sie uns, wir unterhalten uns etwas, and eine halbe Stunde später kriegt er einen *Kopfschuß* Tot. Ich krame also in seinen Taschen herum, damit ich seine persönlichen Sachen mit nach hinten nehmen kann, finde ich eine ganze Packung Zigaretten in seiner Tasche. Und mir hatte er meine letzte abverlangt. Das habe ich nie verstanden.

4.

Man: You have to picture it, I was sprawled out there with another boy, we were only just eighteen, at the Russian front, in the mud, flat on our bellies, in silence for hours on end, our lot far to the rear, we were lying there in that vast deserted landscape, utterly alone, but we knew that there was a sniper in the wood. Snipers will hangabout for hours and hours waiting for you, they'll wait until they can put a bullet through your head, that's a kind of sport with them. And then the boy by my side said, got a smoke, pal? Well, I'd saved one up, my last, so we shared it, we talked a bit and half an hour later he bought his, right in the head. Dead. Well, I rummaged about in his pockets for his personal things to take back, and what did I find but a pack of cigarettes in one of his pockets. And he'd asked me for my last one. I've never been able to figure that one out.

5.

Vrouw: Ik ben halfjoods, dus u begrijpt dat ons gezin ernaar gesnakt heeft dat de Russen ons hier in Berlijn kwamen bevrijden. Nou, het was verschrikkelijk. Goede Duitsers bestonden niet voor ze. Altijd was het *Frau* of *Uhr*. Soms dacht ik wel eens heb je nog geen Uhren genoeg. Dat je van vrouwen nooit genoeg krijgt kan ik me voorstellen, maar al die Uhren, ze hadden soms hun armen vol. Ik heb nu een joodse patiënte, die was hier als jong meisje ondergedoken en toen de Russen kwamen was ze natuurlijk blij. Er kwam een vrachtwagen met soldaten langs, ze heeft maar ze gewuifd, ze stopten, een had er *Du Frau Hier* geschreeuwd, en weg was ze. En dan kon je wel vertellen dat je als jodin ondergedoken was geweest, dat kon ze niks schelen. Ze is met een groepje jonge vrouwen naar Rusland vervoerd, zo maar, ze heeft tien jaar, tien jaar in Russische kampen gezeten, ze weet nu nog niet waarom. En ineens werd ze vrijgelaten en nu woont ze weer in Berlijn. Ze heeft heel wat lichamelijke klachten, dat begrijpt u wel, maar geestelijk is ze nog prima in orde. Mensen kunnen zo taai zijn.

5.

Frau: Ich bin Halbjüdin, da werden Sie verstehen, wie sehnlich unsere Familie darauf gewartet hat, daß die Russen kommen and uns hier in Berlin befreien würden. Also, es war grauenhaft. Gute Deutsche gab er für sie nicht. Immer hieß es *Frau* oder *Uhr*. Manchmal dachte ich, hast du denn immer noch nicht genug Uhren. Daß man von Frauen nie genug bekommt, kann ich mir vorstellen, aber all die Uhren, sie batten manchmal die ganzen Arme voll. Ich babe jetzt eine jüdische Patientin, die war als junges Mädchen hier untergetaucht and als die Russen kamen, war sie natürlich froh. Ein Lastwagen mit Soldaten kam vorbei, sie hat ihnen zugewinkt, sie hielten, einer hat *Du Frau Hier* gebrüllt and schon war sie weg. Und ob man ihnen sagte, man sei Jüdin and untergetaucht gewesen, war denen doch völlig egal. Sie ist mit einer Gruppe junger Frauen nach Rußland transporteert worden, einfach so, sie hat zehn Jahre, zehn Jahre in russischen Lagern gesessen, sie weiß bis heute nicht, warum. Und plötzlich wurde sie entlassen and jetzt wohnt sie wieder in Berlin. Sie hat eine Menge körperliche Beschwerden, das können sie Bich ja denken, aber geestig ist sie noch ganz in Form. Menschen können unglaublich zäh sein.

5.

Woman: I am half-Jewish, so you'll understand how desperate we were for the Russians to come and liberate us here in Berlin. Well, it was horrific. As far as they were concerned there was no such thing as a good German. All they ever said was *Frau* or *Uhr* - woman or watch. Sometimes I thought to myself, for goodness' sake don't you have watches enough? I could see that they could never have enough women, but all those watches, some of them had their arms covered with them. I have a Jewish patient who went into hiding here when she was a young girl, and when the Russians came she was very glad, of course. A truck crammed with soldiers drove by and she waved at them, they stopped, one shouted You Woman Here, and that was the last we saw of her. You could argue as much as you liked that you'd been in hiding, that you were a Jewess, they couldn't have cared less. She

was packed off to Russia with a group of other young women, just like that, and she spent ten years, ten whole years, in Russian camps, she still doesn't know why. And then they suddenly released her and now she's back in Berlin. She has quite a few physical ailments, you won't be surprised to hear, but mentally she is still in first class shape. People can be very tough.

6.

Vrouw: Ja, ik weet het, wij Duitsers moeten ons schamen, we moeten ons schuldig voelen. Nou, van die praatjes ben ik niet gediend. M'n vader was een man die heel hard werken moest, hij had geen tijd om zich met politiek te bemoeien, op het laatst van de oorlog moest ie nog in het leger, we hebben 'm nooit meer teruggezien. Ik had twee broers, een van 17 en een van 18: allebei gesneuveld. En m'n moeder is vele malen verkracht door een stel Russen, daar heb ik als klein meisje bij mogen staan. Ik heb daarna nooit meer echt plezier in m'n leven gehad. Ze moeten mij niet aan m'n kop zeuren over schuld. Waren m'n ouders en m'n broers schuldig? Welnee. Ik weet heel goed wat sommige Duitsers andere volken hebben aangedaan en dat betreur ik oprecht, maar ze moeten van mij niet verwachten dat ik me als Duitse tegenover die mensen schuldig voel. Absoluut niet.

6.

Frau: Ja, ich weiß, wir Deutschen sollten uns schämen, wir sollten uns schuldig fühlen. Na, mit solchen Reden soll man mir bloß nicht kommen. Mein Vater hat sich immer abrackern müssen, er hatte keine Zeit, sich um Politik zu kümmern, kurz vor Kriegsende wurde er noch eingezogen, wir haben ihn nie wiedergesehen. Ich hatte zwei Brüder, einen von 17 und einen von 18, beide gefallen. Und meine Mutter ist von einem Haufen Russen viele Male vergewaltigt worden, und ich kleines Mädchen habe dabeistehen dürfen. Seitdem habe ich nie mehr richtig Freude am Leben gehabt. Die sollen mir doch aufhören mit ihrer Schuld. Waren meine Eltern und meine Brüder schuldig? Ach wo. Ich weiß genau, was manche Deutschen anderen Völkern angetan haben und das bedaure ich aufrichtig, aber man soll von mir nicht erwarten, daß ich, eine Deutsche, mich diesen Leuten gegenüber schuldig fühle. In keiner Weise.

6.

Woman: Yes I know, we Germans should be ashamed, we shoul feel guilty. Well that sort of talk leaves me cold. My father had to work really hard, he had no time to bother his head with politics, right at the end of the war they still made him join the army, we never saw him again. I had two brothers, one 17 and the other 18, both of them killed in action. And my mother was raped over and over again by a gang of Russians, and I was just a little girl and had to stand by. I've never really had any pleasure in anything since. Don't let them bellyache on at me about guilt. Were my parents and my brothers guilty? Of course they weren't. I know perfectly well what some Germans did to others and I am sincerely sorry about that, but they can't expect me as a German to feel guilty in front of the whole world. Absolutely not.

Simon Vinkenoog
Een Tekst

ANDERE TIJDEN, ANDERE GODEN. Toen de god van de Bijbel in leven was, leefden ook de mensen. Toen deze god de wereld schiep, vervaardigde hij twee mensen: eerst een man en vervolgens, uit diens rib, in het holst van de nacht, de vrouw. Dit zou een diepere betekenis hebben: man en vrouw, goed en kwaad, licht en duister, dag en nacht, zon en maan, aarde en water...

Nu bestaat de god van deze geschiedenis niet meer; hij stierf aan de mensen en hun wereldse symboliek. Maar de mens, op zijn beurt, tijdens dit beheer, schiep naar zijn eigen beeld, naar eigen gelijkenis twee soorten goden en aanbad ze, en is er aan tenonder gegaan: verstand en domheid, rede en waanzin, geestdrift en verveling, idealen en illusies, filosofie en techniek. Wetenschap en religie, schrift en spraak: valse goden in het beeld van de mens.

Ook de mens leeft niet meer, of moet weer opnieuw geboren worden. U bent allen nog dood, en als enige verontschuldiging kan gezegd worden: u weet het niet.

Uw laatste stuiptrekkingen, mens, zijn geweest de vrijgemaakte energie en het ongeloof in het wonder. Het waren de valse wonderen van de techniek waarin u geloofde: de gebroeders Wright, Mr Edison, Monsieur Gay-Lussac, Albert Schweitzer, de Verenigde Naties, Hitler Duitsland, de langste spoorlijn ter wereld (Moskou-Wladiwostok) en alle snelheidsrecords behaald door Marx, Freud en Einstein.

Deze woorden raken u nauwelijks, u ligt onbeweeglijk in uw eigen huid gebed en kunt niets meer aan uzelf veranderen. Uw mond kent uitsluitend de taal van alledag, die voor u geschapen is, de taal van kleding en sociale omgang, de taal van menselijke woede en liefde, de taal waarmee u uw brood en spelen verdient, de taal waarmee u

geboren wordt, huwt en paart: kreten van verrukking en pijn, laster en belediging, de laatste woorden hardop bij wat u doodgaan noemt.

Woorden zijn een hard gelag, dat duur wordt betaald, woorden zijn een borgtocht, een lening met samengesteld interest. Wij leven in de herinnering voort door woorden, kunnen in ‘de toekomst’ leven door woorden; of u zich nu thuis gevoelt in de krant of de letteren, dan wel in het samenspel van sprekende, schrijvende en woordenwisselende mensen.

Er zijn maar weinigen die aan woorden leen geloof hechten, die achter het woord om hun waarheid bemachtigen en ik noem u de namen van twijfelaars, duistere broeders van het licht: Cagliostro, Nostradamus, Gurdjieff, Antonin Artaud en de schrijvers die nooit bestaan hebben, maar aan de overlevering hun werk achterlieten: de verhalen uit Atlantis, het Babylonische Gilgamesjepos, het Tibetaanse Dodenboek en de Veda's, de Upanishad's, het Epos Ramayana en het Epos Mahabharata uit India.

In de Ramayana was er al meer dan 3000 jaar geleden sprake van Armando, deze afschuwelijke god, die wet nog gebod kent, die ontheiliger van alles wat goed, schoon en waarlijk is.

Hij had weliswaar een andere naam, Armando, maar hij is door een naam niet te vangen. Armando is niet, een naam maar een pseudoniem, het aas van alle tijden voor schrijvers en schilders, het masker waarachter zij zich verschuilen om onverhoopt te voorschijn te kunnen komen.

Armando heette Ravana, een demon, een duivel die zich in de schoonste mensengedaante kon veranderen, maar wel tien lichamen had.

In een gevecht werd zijn hoofd 101 maal van zijn romp geslagen, en zijn heerlijke bestrijder, Raman, moest tenslotte gebruik maken van het verschrikkelijkste aller wapens, Brahmastra, hem door de schepper aller dingen geschonken. De aarde schudde en beefde; als het noodlot schoot het wapen, dat de energie van alle elementen bevatte, uit Raman's boog in het hart van Ravana en hij viel neer, Ravana. Het Ramayana-epos is de strijd tussen goed en kwaad, die in duizenden jaren onbeslecht is gebleven.

Wat had Ravana misdreven? Hij had de vrouw van Raman ontvoerd, hij was trots en verleidelijk. Wij, doden van nu, kunnen deze daden niet meer opbrengen, wij bezitten geen vrouwen, verleiden niet de vrouwen van anderen, wij zijn geslachtloos en wonen in de Kali Yug, de duistere tijden van meedogenloosheid.

Om zijn vrouw Sita (wier schoonheid zich door niemand laat beschrijven) te redden, mobiliseert de goede, heerlijke, moedige en verheven koning Raman alle apen ter wereld, hij slaat een brug tussen India en Ceylon; de god der zeeën heeft hem beloofd die brug te zullen dragen; en can vindt uiteindelijk het zojuist beschreven gevecht plaats. Na veertien jaar komt Raman zijn vrouw, de schone, deemoedige en trouwe Sita redden; maar verstoot haar naderhand, als zij van hem zwanger is, omdat zij zich eenmaal, tegen haar wil, aan Ravana had moeten geven toen deze haar met zijn Hemelse Wagen had ontvoerd uit het bos, waar zij de huwelijkse staat bedreef.

Dit ogenblik moet ik woordelijk vertalen, want hier komen wij bij de misdaad aller tijden, de misdadige schildering van al onze daden, die Armando heeft gemaakt en nog maakt, al is het niet meer in het rood van bloed en ontucht, maar in het zwart van dood en haat.

Gaten die in onze lichamen vallen van schaamte, pestbuilen die openspringen en slachtoffers vol schaamte maken.

‘Ravana stuurde de Vliegende Wagen in de richting van de stad Lanka, en nam Sita met zich mee. Ravana verkrachtte haar en gevoelde de hoogten van lust, toen hij haar nam op zijn schoot, toen hij haar zette op een slang van kwaadaardig gif.’

U kent Ravana nu, al kent u de Ramayana niet, dit boek dat uit overlevering bestaat, uit waarheid en de geschiedenis der eerste Ariers, dat 3000 jaar geleden, toen de mens in schrift ging geloven, werd opgetekend door de dichter Valmiki.

Ik heb u nader tot Armando gebracht, al gelooft u niet meer in doodsangst en schrik.

Ik wil dat u gevoelens van onlust en pijn krijgt bij het bezien van Armando's schilderijen, die alle decor zijn voor het verschrikkelijke gebeuren van nu en altijd, scènes uit een Epos dat ik verafschuw.

Ik wil dat u aan de misdaad denkt, aan de kleine eva uit de kromme bijlstraat, aan alle verkrachte en misleide vrouwen, aan de gemartelden en ontmanden, aan de voor altijd door atoomenergie verminkten, aan uw hulpeloze kinderen en aan hen, die als jood geboren, stierven als mest.

Wij zijn allen een stoffelijk overschot in een tijd die 20.000 jaar ten achter is, waarin vooruitgang een farce is en alle woorden hun tegendeel betekenen.

Het opwekken van energie is niet meer de macht van de mens over zijn lichaam en geest, maar een moeizaam proces van verbranden, veel brandstof, olie, kolen, water, vuil. Veel brandstof, voedsel voor godsdienstwaanzin en godsdienstoorlogen.

Armando bedrijft al duizenden jaren onlust, zijn naam is onverdraagzaamheid; bloeddorstig is hij bij de groeven, vol met haat, rancune, jaloezie. Hij vindt het heerlijk in de hel te komen en wenst vroeg te sterven. Maar Wit zou hij schilderen, volmaakt wit op wit, zuiver als, zuiver als ja de niet-bestaande onbevruchte ongeboren kinderen van ouders zonder schuld, van een mensheid zonder wapens.

Zijn rood en zwart, zijn wanhopige vegen en arrogantie, zijn uitbeelding van lelijkheid en barbarie zijn de onbruikbare wapens die hij hanteert. Hij strijdt tegen goed en kwaad, dag noch nacht; hij schildert een nutteloos protest tegen het menselijk bestaan, dat ons als een geperfectionneerde van alle gemakken voorziene kerker omgeeft, en waaruit Armando (en met hem andere dichters, andere beeldend en scheppend levenden) zich tracht te bevrijden.

Niet dat hij in deze bevrijding nog kan geloven, Armando, hij bevindt zich overal, hij gaat nergens heen, hij is niet te spreken...

De tedere Lucebert schreef:

> ‘Ik dacht dat Christus wit was’

maar geeft in datzelfde gedicht ‘Christuswit’ zijn machteloosheid toe:

> ‘Ik spelde ik dacht ik spelde de cactussen achterdocht
> En naaide voor jou in mijn toegeplakte kamer langzaam liefde’
> (...)
> ‘Ik wilde dat dit drinken
> Ik wilde lieveling dit drinken
> Ik wilde christus lieveling dit drinken
> Dat het wit was lieve wit was
> Ik dacht dat christus altijd maar gewoon mij wit was’

Deze machteloosheid, die erkenning is, kan Armando in zijn schilderijen niet toegeven; liever stoot hij zichzelf uit wanneer hij niet reeds wordt uitgestoten of - het kenmerk van ingewijden - voor krankzin-

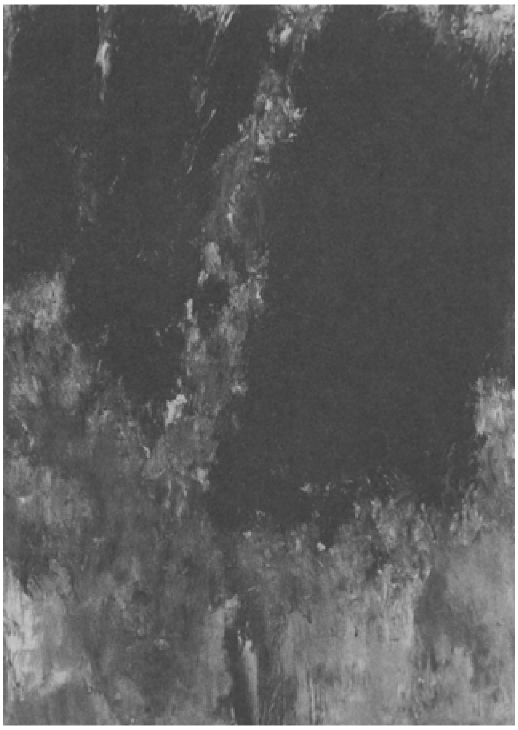
nig verklaard, gezien als een sadistisch moordenaar met als schuld en uiteindelijk bezit:
een slang van haatdragend gif.

Armando: een paria, dichter tussen schilders, schilder tussen dichters, een onreine duivel die niet meer kan vloeken of liegen...

Verantwoording

Deze tekst van Simon Vinkenoog werd geschreven en uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstelling van Armando's schilderijen in Kunstzaal 't Venster, Gouvernestraat, Rotterdam, september-oktober 1957.
De oplage van dit pamflet bedroeg 150 genummerde exemplaren, elk gesigneerd door schrijver en schilder.

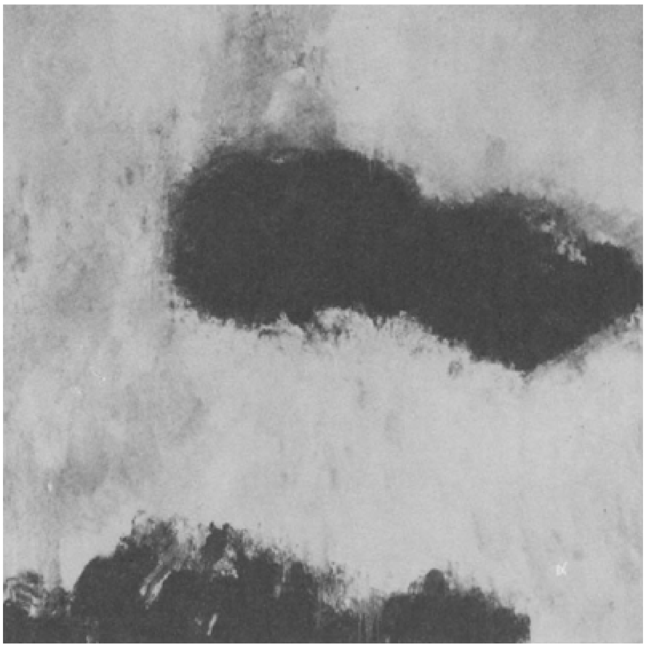
De herdruk van deze tekst en vignetten in BZZLLETIN vindt plaats met toestemming van Simon Vinkenoog en Armando.



Armando: Waldstück, 27-1-1984

Jolande Niezink

De existentiële dingen
Armando's landschappen



Armando: Die Schwarze Wolke, 17-7-1988

De zomer is 'm te frivool. Het lijkt wel of iedereen dan niks doet. Armando vindt het niet prettig als het mooi weer is. Dikke, snelle wolken heeft hij nodig. Pas wanneer de gordijnen dichtgaan en de hem omringende banaliteiten plaats maken voor stilte, brengt de schilder-tekenaar zich in stelling.

Eerst wordt er zand door de zwarte olieverf gemengd, zodat geen glans de diepte van het zwart kan bederven.

Op doeken van enorm formaat worden de kleuren zwart en wit op elkaar losgelaten. De botsing resulteert in vlokkige schaduwen van verfijnd, wazig grijs, waarin vaak nog de geribbelde vingerafdrukken van Armando's handschoen zijn te herkennen.

Lijnen worden zoekend opgezet en refereren eveneens aan agresiviteit. De lijn moet tegenstand ondervinden - knarsend zoals Armando deze werkwijze noemt. Het moet pijn doen, maar het mag niet aan het schilderij of de tekening te zien zijn.

Wat uiteindelijk wel te zien is op de als reeksen van twee- of meerluiken aangeboden schilderijen, komt op het eerste gezicht als weinig mededeelzaam over. Wel brengen de voorstellingen direct een proces van associaties op gang.

De toeschouwer krijgt met zowel abstracte als met verwijzende betekenissen te maken. Figuratieve elementen maar ook titels - sinds Armando's verblijf in Berlijn Duitse titels - sturen het kijken. Ze verwijzen consequent naar onderwerpen als oorlog, schuld en mede-

plichtigheid, vijand, dader en slachtoffer, behorend tot het hoofdthema: Tweede Wereldoorlog. Voor Armando betekent dat de periode van de Duitse bezetting die hij als jongen van 11-16 jaar heeft meegemaakt, zijn jeugdbelevenissen in Amersfoort, de bossen in de buurt, en het concentratiekamp dat in die bossen lag.

Armando's kunst is zowel een aanval op, als een afrekening met het verleden. ‘Het verleden? Dat is nou juist het donkere. Het is het zwart met onnoembaar veel grijzen.’

De Plek

Te midden van de bossen vlak bij het ouderlijk huis werden in 1940 zes houten barakken gebouwd ten behoeve van gemobiliseerde militairen. Na de capitulatie verschenen er SS'ers, wachttorens en prikkeldraad en werd het een van de gruwelijkste kampen in Nederland. Velen vonden hier door honger, ziekte, foltering of executie de dood. Het geluid van schreeuwen en schieten en het schijnsel van zoeklichten van het kamp drongen zijn jongenskamer binnen. Op straat zag hij de vijand in doodskopuniform.

Deze indrukken hebben zich in Armando's geheugen vastgezet. Gevoed door zijn lectuur, zijn waarnemingen en vooral ook zijn verbeeldingskracht keren die taferelen steeds terug. En wat Armando ook in verleden of heden aan momenten of gebeurtenissen opmerkt, het wordt altijd gerelateerd en gemeten aan dat stuk meebeleefde geschiedenis.

In kleine notitieboekjes noteert hij fragmenten, uitspraken, gedachten en maakt hij kleine schetsjes om de resten van de werkeli jkheid die samenviel met zijn verleden, te bewaren. De bossen, het idyllische landschap waarin hij met zijn vriendjes speelde, waren plaats en getuige tegelijk. Terwijl in het kamp wandaden werden gepleegd, groeide de natuur onverstoorbaar verder: de tijd heeft de sporen van geweld uitgewist. De schoonheid maakt zich weer van een landschap meester. Het is de schoonheid van het kwaad, die Schönheit des Bösen, die zich nergens wat van aantrekt en zich ook de meest stuitende dingen toeeigent.

De waarheid achter de idylle had de jonge Armando al eerder ontdekt door de avonturen van Bruintje Beer:

> Daar heb ik geleerd dat achter de begroeide weggetjes, waar het zo goed toeven is, achter de lieflijke heuvels en dalen, achter de boom en het tedere mos, diep in het bos, dat daar het gedonder begon, daar verborg zich een hooghartig domein, daar was het rotsgebergte en een grote, strenge zee, landschappen als een visioen, alsof het gewone landschap niet mooi genoeg is.
> In dit verband denk ik vooral aan de belevenissen van Beer in het rijk van de oude zeemeneer, hoe het daar toeging, dat heeft indertijd een diepe indruk op mij gemaakt: de rotsen en de wolken, de afgronden en de bergkammen, een rijk vol dreiging en onaangename bediendes. Het was er nogal goed van eten en drinken.
> (*Krijgsgewoel*)

Rond 1950, de beginjaren van Armando's kunstenaarschap, werd hij beïnvloed door Cobra. De eerste tekeningen (1950-54) zijn weliswaar Cobra-achtig maar ontberen de vertrouwde naïviteit of diermotieven. In plaats daarvan is er sprake van een

duidelijk landschappelijk karakter. Het landschap zal hèt thema worden dat Armando's totale oeuvre tot op de dag van vandaag beheerst.

Er wordt gevochten of anderszins vernietigd in een landschap, vaak aangeduid als plek, midden in of aan de rand van een bos. De plek wordt in Armando's denken geïdentificeerd met het kwaad, gepersonifieerd en aangeklaagd. Aanvankelijk werd ‘de plek’ uitsluitend gelokaliseerd in de omgeving van Amersfoort. Later zou Armando opmerken dat er heel wat bosranden, her en der verspreid zijn waarvan hij een en ander weet. Vooral die in het Schwarzwald komen hem als tamelijk laaghartig voor.

Misdadig landsap

Armando heeft aanvankelijk alleen tekeningen gemaakt, waarvan een aantal voor het eerst in 1954 te zien waren in de Amsterdamse Avantgarde Galerie Le Canard. Toen al ging het hem om de spanning en vanzelfsprekendheid van de lijn. Om dit effect te bereiken tekende Armando met gesloten ogen of met de linkerhand. Hij gebruikte hierbij een dik timmermanspotlood waarvan de platte punt regelmatig werd gekanteld of een versleten potlood dat ook witte krassen op het papier achterliet.

In datzelfde jaar verscheen het abstract expressionistische schilderij *J'ai tué mon frère Abel*. Het is de weergave van het thema 'dader en slachtoffer', dat heel bepalend zal zijn voor de inhoud van Armando's kunst: dader, slachtoffer en medeplichtige zijn gevangen in een haast onontwarbaar net van sporen en verwijzingen. De werkelijkheid is een warboel van nuances en kunst de verzoening van die werkelijkheid. Korte tijd later ontstaan de eerste *Paysages Criminels* (1955), later meer algemeen aangeduid als *Peintures Criminelles*: panelen waarvan het oppervlak met dikke rode en zwarte verfkorsten is bedekt. Het doet sterk denken aan een in vogelvlucht bezien slagveld of aan een doorbloed, smoezelig verband. De kleuren zijn vuilwit, asgrijs, gruiszwart en heel veel rood.

Deze schilderijen zijn karakteristieke voorbeelden van zogenoemde Informele Kunst. Bij deze vorm van kunst is geen sprake meer van emotionele gevoelslading. Het werk maakt de indruk vanzelf te zijn ontstaan. Armando verklaarde later in een interview:

> Ik heb me vanaf het begin verzet tegen de tendens in de abstracte kunst om eigen stemmingen of eigen gevoelens neer te leggen in kleur en lijn, dat heb ik nooit gewild en nu nog niet.
> Ik heb altijd meer de existentiële dingen willen uitdrukken.

De meeste kunstcritici wisten niet goed raad met deze nieuwe ontwikkeling. Vooral het materiaalgebruik vond men afstotend.

Ondanks de weerzin tegen het vastleggen van persoonlijke gevoelens werd Armando's werk in die tijd juist gevoed door agressie en haat, wat waarschijnlijk in verband kan worden gebracht met zijn oorlogservaringen:

> Ik kan er niet omheen. Dit soort tekeningen is uit haat ontstaan.
> *Uit haat waartegen?*
> Dat weet ik niet precies, ik geloof dat ik het toen ook niet wist. Agressiviteit, haat. Het was het voortzetten van een proces. Ik heb ooit eens tegen iemand gezegd: 'Zo'n tekening, daar werd een mens in vermoord. Ik heb op die manier heel wat mensen te pakken gehad.'

Armando gaat de daaropvolgende jaren nog rücksichtsloser te werk. In de loop van 1958 wordt het rood met zijn bloedige associaties teruggedrongen ten gunste van het zwart, soms zelfs tot volledig zwarte monochrome doeken. Oudere thema's zoals de misdaad van het landschap *Paysages Criminels* blijven tot 1959 terugkeren. Ze verwijzen naar de veel latere *Schuldige landschappen*.

De informele tendensen die op dat moment zichtbaar werden in het werk van meer Nederlandse kunstenaars werden door Armando gebundeld tot de 'Informele Groep'. Deze 'gemeenschap van mannenbroeders' bestond in 1959 uiteindelijk uit vijf kunstenaars: Armando, Henk Peeters, Jan Henderikse, Jan Schoonhoven en Kees van Bohemen. Behalve Armando kwamen alle leden van de informelen uit Delft en Den Haag. Geïmproviseerde jazz was hun gemeenschappelijke liefde. Door de Manifesten van Armando krijgt de Informele Groep ook een exclusiever en provocerend karakter.

Rond 1960 vond een omslag plaats die alles te maken had met de objectiviteit zoals Jan Schoonhoven voor ogen stond: 'Het kunstwerk mag niet de drager zijn van de vormwil van de maker, maar dient in zijn geheel objectief te zijn.'

Nulperiode

In de herfst van 1960 hief de Nederlandse Informele Groep zichzelf op, om vervolgens als ‘Nulgroep’ verder te gaan. Programmatische teksten als ‘manifest tegen niets’ en ‘einde’ werden ondertekend door Armando, Henderikse, Peeters en Schoonhoven (Van Bohemen deed niet meer mee). Zij keerden zich tegen het expressionisme van de jaren vijftig. Kunst moest een zo objectief mogelijke registratie zijn van de gewone alledaagse werkelijkheid.

Tegenover de emotionele, spontane en irrationele schilderkunst van Cobra en de abstract-expressionisten stelden de Nul-kunstenaars afstandelijke, koele, visuele informatie. Volgens Van Garrel stemde het optreden van de ‘nullo's’ niet geheel overeen met de verwachting die door hun maagdelijk blanke produkten werd gewekt:

> Zich bij voorkeur manifesterend in de artistiek onbesmette gedaante van bijvoorbeeld de autodealer, beleden zij zonder de geringste terughoudendheid hun dédain ten aanzien van de ‘gevoelige kunstenaars-

> ziel' en diens tot de inhoud van een verwerpelijk soort kunst gemaakte privé- roerselen.

Het manifest was een beproefd en doeltreffend middel om met de Nederlandse epigonen van het abstract-expressionisme af te rekenen. De door Armando geschreven manifesten waren zeer radicaal van toon. *Credo I* en *Credo II* zijn geen manifesten in de gebruikelijke zin, maar romantische, op Les chants de Maldoror van de jong- gestorven Comte de Lautréamont geïnspireerde 'Sturm und Drang'-evocaties van onvrede met de Nederlandse middelmatigheid.

illustratie: Leo Eland

Naar aanleiding van de Nul-tentoonstelling (1965) in het Stedelijk Museum voorspelde Armando: 'Een kunst niet "mooi en lelijlk" meer, niet "goed en kwaad" meer... Maar een kunst als "een gegeven feit" (als onze schilderijen).'

Armando's *Einde van de Renaissance* (1963) is gebaseerd op het gedachtengoed van *Credo I*. In dit dictaat concentreert hij zich op de rol van de kunstenaar:

> De kunstenaar moraliseert niet, hij accepteert de werkelijkheid. Zijn aanvaarding moet totaal zijn.
> Zelfs parodiëren en ironiseren zijn uit.
> De realiteit is oneindig interessanter dan fictie.
> Erger nog, fictie betekent 'onderschatting, minachting voor de realiteit.'

Dit moet niet alleen gelden voor de beeldende kunst, maar ook voor proza en poëzie.

De voor de Nulkunst kenmerkende monoto-

nie door herhaling van identieke beeldelementen werd door Armando bewust nagestreefd. Tussen 1960 en 1965 maakt hij geen schilderijen, maar uitsluitend nog reliëfs. Armando ontdekte toen de kille schoonheid van landingsbanen,kazernes en spoorwegemplacementen. Op een houten ondergrond werden bouten, prikkeldraad en stukken plaatijzer gemonteerd. Deze werkwijze omschrijft hij als: 'intensivering door middel van isoleren of annexeren van fragmenten uit de realiteit.' Een landschap bestaat dan bijvoorbeeld uit een zestal bouten die op een wit paneel zijn geschroefd; het lijken volgzame wachters die een eenzame stelling verdedigen.

Naast deze reliëfs maakte Armando ook Nultekeningen. Daarbij lag het accent op geïsoleerde landschappelijke lijnen.

In 1965 staakt hij zijn activiteiten op het gebied van de beelednde kunst. Pas in 1967 begint hij weer met tekenen. Deze onderbreking heeft als oorzaak dat hij de realiteitsopvatting van Nul als te eenzijdig begon te ervaren. Bovendien paste het zelf-opgebouwde imago van koele zakelijkheid niet meer bij zijn persoonlijkheid. Hij had toen ook een sterkte behoefte aan introspectie:

> De Nulbeweging ach, toen ging de trein eigenlijk een beetje van de rails af, voor mij.
> Niet zo'n prettige periode als ik er op terugkijk.
> Wat ik wel vond, en dat is toen ontstaan: de werkelijkheid de werkelijkheid laten.
> En dat vind ik nog steeds.

Achteraf gezien is de Nulperiode niet zo'n breuk geweest als oorspronkelijk wel werd gedacht. Armando's thematiek belfe hetzelfde: oorlog, agressie, schuld en conflict. De kleuren rood en zwart en zelfs de bouten, het prikkeldraad en de metalen platen verwijzen nog altijd naar de Tweede Wereldoorlog.

Nul heeft ook in het tegenwoordige werk van Armando duidelijke sporen achtergelaten:

> Het reeksachtige bijvoorbeeld heb ik nog steeds.
> En de herhaling in de meerluiken.
> Het principe van de herhaling werkt nog steeds door.

Schuldig landschap

In 1967 verandert er een en ander voor Armando. Zijn verhuizing uit Amsterdam naar de Hoge Veluwe betekende een herontdekking van de natuur en een bewust aansluiten bij de landschappelijke traditie van de 19deeeuwse Duitse Romantici: 'omdat die zo hevig zijn' en 'ik had het nodig om tot vermetele beslissingen te komen.'

Bovendien heeft hij door zijn grote betrokkenheid bij de samenstelling van het boek *De SS'ers* waarschijnlijk een scherper inzicht gekregen in zijn jeugdervaringen, de oorsprong van zijn fascinatie voor geweld.

Een wandeling bij maanlicht door de Noordhollandse duinen inspireerde hem tot het maken van een landschapstekening met een bunkerachtige vorm erin; de eerste van een lange serie die nog zou volgen. Deze tekeningen uit deeriode 1968-1972 kwamen direct voort uit de tekeningen die hij tien, vijftien jaar daarvoor had gemaakt.

Op groot formaat papier roepen de potloodlijnen associaties op met rotsachtige berglandschappen, heuvels en zandduinen. De stoterige, als het ware seismografisch

reagerende lijnen hebben een ritmisch verloop. De richting is overwegend horizontaal, zodat de indruk ontstaat van geologische gelaagdheid. Er worden, zoals Armando zelf zegt, archetypen van landschappen gesuggereerd.

Vanaf 1973 tot 1976 integreerde hij foto's - meestal boslandschappen - in zijn tekeningenreeksen. De met groothoeklens gefotografeerde boomstammen, boomkruinen en zware wolkpartijen worden gecombineerd met tekeningen op wit papier, waarvan de lijnen zich over het gefotografeerde beeld voortzetten. Door titels als: *Beschuldigd landschap* en *Schuldig landschap* wordt de verhouding tot de mens weergegeven. Juist de onmenselijke eigenschappen (onaangedaanheid) worden door menselijke karakterisering onderstreept. Een landschap wordt bij wijze van spreken pas schuldig door de sporen die Armando erop heeft aangebracht.

Pas in 1971 is Armando opnieuw begonnen met schilderen. Hij keerde terug naar de materieschilderijen met hun dikke ruwe verfhuid uit de jaren vijftig.

Vanuit de *Paysages Criminels* begon Armando aan nieuwe series. Hij introduceerde een aantal opvallende veranderingen, zoals het gebruik van reeksen en de triptiekvorm. De

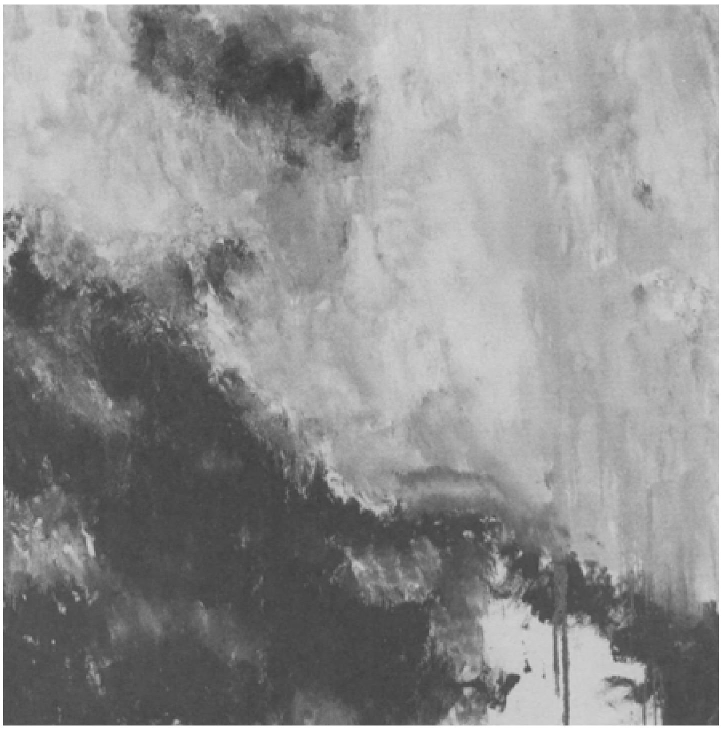
reeksen kunnen variëren van twee tot zelfs tien schilderijen die soms tegen elkaar aan, maar nog vaker op korte afstand van elkaar worden gehangen. Voorbeeld van zo'n triptiek is het werk *Monument voor een schuldig landschap* (1973). Deze triptiek sluit aardig aan bij die van sommige negentiende-eeuwse Duitse Romantici, waarop de christelijke motieven zijn vervangen door landschappen met een mystieke betekenis. De natuur blijft een vooraanstaande plaats innemen en steeds meer blijkt dat achter Armando's persoonlijkheid een romantisch streven schuilt: een reikhalzen naar het mateloze.

Toch blijft hij beheerst, mede door zijn eigen obsessionele thematiek. Een ‘romantische’ natuurliefhebber kan Armando ook niet genoemd worden, want vooral het meedogenloze, autoritaire en hartverscheurende van de natuur trekt hem aan.

De Berlijnse jaren

Armando blijkt al tijdens de Nulperiode gefascineerd te zijn door de Duitse Romantiek, zoals die zich uit in literatuur, muziek en beeldende kunst. Ook de periode van het

Duitse symbolisme en de decadentie hebben zijn interesse. Armando heeft alles uitvoerig bestudeerd. Een typisch Duits begrip of motief, gelezen in een boek, kan hem inspireren tot een serie schilderijen die hij eerst in getekende schetsjes uitvoert.



Armando: Schuldige Landschaft, 1987

In 1979 verplaatst Armando zijn werkterrein naar Berlijn, waar hij in eerste instantie terecht komt in ht evoormalig atelier van Arno Breker. Het feit dat het huis gelegen is aan een 'Waldrand', is aanzet tot een nadere bestudering van het Duitse 'Wald'.

Uit Berlijn berichtte hij eens:

> De bomen in het bos: ze groeien en zwijgen. Wat er ook gebeurt. En er is nogal wat gebeurd bij de bomen.
> Men besloop en beschoot, men ranselde en vernederde. Je zou dus kunnen zeggen dat de bomen medeplichtig zijn, zich schuldig

> gemaakt hebben. Maar nee: het zijn maar bomen. Die treffen geen blaam.
> (...)
> Volgens Elias Canetti heeft elk volk zijn Massensymbol. Dat van de Duitsers is volgens hem het leger, maar nog meer 'der marchierende Wald'. In geen modern land is daarom het 'Waldgefühl' zo levend gebleven als in Duitsland.
> (NRC-Handelsblad, 3-5-'85)

Armando's tien 'Berliner Jahre' waren bijzonder produktief: de Duitse boomstronken waren aanleiding voor een serie met de dubbelzinnige titel: *Sehnsucht nach der Bourgeoisie, am Waldrand* (1980-'81) daarna nog maar kortweg *Waldrand* (1982-'83) of *Waldstück* (1984) geheten.

Duitse bomen inspireerden Armando tot het maken van series als: *Fallender Baum* (1983), *Waldig* (1984), *Der Baum* (1984), *Der Schwarze Baum* (1984).

Ter gelegenheid van Armando's zestigste verjaardag werden onlangs reeksen schilderijen en tekeningen met een landschappelijk karakter getoond op de tentoonstelling *Armando, het reikhalzen naar het mateloze*. (Centraal Museum, Utrecht).

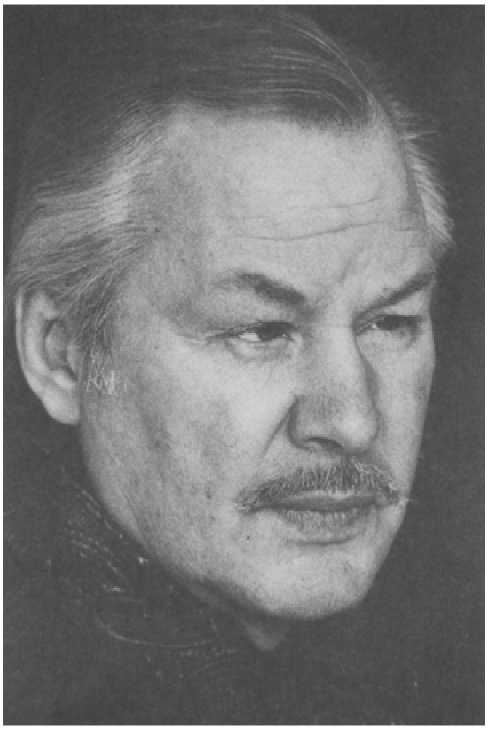
De series *Feindbeobachtung* (1982), *Gefechtsfeld* (1986-'87) en *Schuldige Landschaft* (1987), die op deze tentoonstelling te zien waren, verwijzen alle naar 'De Plek' en zijn tegelijkertijd een afrekening met en een bezwering van het verleden.

De landschappen, titels en vooral ook het motto van de tentoonstelling herinneren aan wat Armando schreef over het Sehnsuchtsmotiv, 'de hunkering':

> De Duitse Romantiek heeft de prachtigste motieven voortgebracht. Graag zou ik het motief willen noemen van de man of vrouw die in de verte staart. (...) De vrouw aan het raam bijvoorbeeld. Ze kijkt naar buiten, in de verte, de beschouwer ziet haar op de rug en kijkt met haar mee, ook hij ziet een glimp van de verte. Weemoed, dat is het.
> Dit motief wordt door de Duitsers zelf omschreven als 'die Sehnsucht ins Weite'. Het is het *Sehnsuchtsmotiv*. De blik glijdt van de begrensde geborgenheid naar de grenzeloze natuur, naar de *Entgrenztheit*. (...) Ja, het verlangen, de hunkering naar de oneindige verte, naar het onbereikbare verleden. (...) Waarom vertel ik dit. Om met Duitse woorden te geuren? Het ziet er naar uit. (*Krijgsgewoel*)

De landschappen van Armando laten ons huiveren. De vrieskou zit niet alleen in de lucht en in het landschap. Zij doordringt ook de beschouwer. Warmte en beschutting kan hij bij deze 'winterschilder' niet verwachten:

> Deze boom is haast groter dan een wolk, de wolk is bleker dan de maan.
>
> hier wordt overnacht.
>
> morgen als het vriest, wordt de groep verwoest:
> een tafereel, een tafereel.
> (*De Veldtocht*, 1989)



Armando, foto: Steye Raviez

Simon Vinkenoog
'Er was geen ijs te breken'

Het was een vreemd weekblad, waar ik begin 1957 terechtkwam: de Haagse Post. Ik was eind 1956 uit Parijs teruggekeerd en constateerde dat het geld van mijn pensioen, dat ik van de UNESCO had opgenomen, slonk als sneeuw voor de zon.

Bij café Scheltema had ik mijn oude vriend Hans Gabriël getroffen, die buitenland-redacteur bij de HP was.

'Is er voor mij iets te doen bij jullie?' vroeg ik hem, waarop hij nee schudde. Toen ik hem een paar dagen later weer ontmoette, deelde hij me echter mee: 'Sylvia Brandts Buys zou het leuk vinden als je eens langs kwam.' Zo gezegd, zo gedaan - en ik mocht meteen mijn gang gaan. Na een korte kennismaking, waarbij zowel zij als ik onze nieuwsgierigheid konden botvieren, wees ze mij op een kast vol recent verschenen boeken en gaf me de opdracht er een aantal uit te zoeken om een pagina met boekbesprekingen te maken, mijn eerste medewerking.

Het blad stond onder hoofdredactie van mr. G.B.J. (*De toestand in de wereld*) Hiltermann, maar diens bijdrage bestond louter uit een politiek hoofdartikel op pagina drie, terwijl hij de dagelijkse leiding had overgelaten aan zijn echtgenote Sylvia B.B.

De redactie werd door drie vrouwen bemand: Sylvia en haar zuster als redactiesecretaresse, en Els den Hartog die voor het persklaar maken van de kopij zorgde, die meestal door losvaste medewerkers geleverd werd.

Het blad hadden zij niet zo lang daarvoor overgenomen van een stichting, die het eens florerende blad had laten versukkelen; het trof dus dat ik mijn diensten aanbood. Het waren vergrijsde koppen die de rubrieken verzorgden: Rico Bulthuis voor literatuur, Harry Prenen voor toneel, Paul van de Wetering voor muziek - en de overigen ben ik op dit moment vergeten. Remco Campert droeg soms humoristische verhaaltjes bij, er waren correspondenten in Parijs, Londen en Washington; terwijl Miel van Konijnenburg zorgde voor 'mensen, dieren, dingen', en ander roddel en p.r.-werk.

Het blad was aan een redactie-uitbreiding toe; op een recente reis naar Frankrijk hadden Guus en Sylvia (die nooit als zodanig werden aangesproken; het zou op een u-basis blijven) *L'Express* gelezen, het toen juist nieuw verschenen weekblad - en daaraan (en aan *TIME Magazine*'s snelle, korte berichtgeving) wilden de eigenaars-hoofdredacteuren zich spiegelen: een flitsend blad voor jonge en intelligente lezers, die ruimschoots geïnformeerd wilden worden.

Headhunter

Zelf mocht ik mijn eigen gang gaan met pagina-grote interviews; nog altijd heugen mij de bezoeken (met fotograaf Eddy Posthuma de Boer) aan Willem Elsschot in Antwerpen en Nescio in Amsterdam. De andere geïnterviewden vond ik in mijn vriendenkring rond het Leidseplein: cartoonist Frits Muller, fotograaf Ed van der Elsken, collegaschrijvers en schilders: Appel, Claus, Mulisch, Tajiri.

Armando in 1956, foto Maurice: van Kinsbergen

Na de zomervakantie van '57 werd mij gevraagd redacteur te worden, eerst voor de halve week, niet lang daarna was het al een volle dagtaak geworden en was mijn dagleven gevuld met werk voor de HP; in het begin nog als schrijvend medewerker, maar al spoedig in een naamloze functie, die voor journalistiek werk weinig tijd overliet, en die ik wel eens groots betiteld heb als ‘assistent van de hoofdredactie’, een soort buffer tussen het grillige karakter en de vermoeiende maar inspirerende persoonlijkheid van Sylvia BB en de niet minder eigenwijze redactieleden.

Mij was gevraagd of ik nieuwe medewerkers wilde aantrekken en ik mag mijzelf dus wel een van de eerste headhunters van Amsterdam noemen.

Het bekende lijstje: Rudy Kousbroek in Parijs schreef ik aan, die daarmee zijn comeback in de Nederlandse schrijvers maakte, en in mijn omgeving vond ik in de eerste plaats Hans Sleutelaar - die enkele jaren tevoren met Cor Vaandrager in Parijs bij mij op bezoek was geweest voor hun schoolkrant en de eerste joints, en Jan Vrijman die na zijn *Journaille*-rubriek in Vrij Nederland wel eens wat anders wilde (bovendien voelde hij zich na de opgeschorte uitzending van *Dag Koninginnedag* persona non grata in de televisiewereld).

Door Sleutelaar leerde ik ook zijn mede-Gard Sivik-redacteur Hans Verhagen kennen, die eerst vanuit Vlissingen voor de Provinciale Zeeuwse Courant en naderhand via een jongerenpagina in het Algemeen Dagblad het journalistieke pad was gaan bewandelen. In die hectische dagen (de jaren zestig zijn niet uit de lucht komen vallen, zij hadden een interessante aanvang in de late jaren vijftig) was er meer aan het veranderen dan naar buiten toe kon blijken: taboes sneuvelden en traditionele opvattingen werden opzijgezet - al kon GBJ wel eens opspelen als er sprake was van homoseksualiteit.

Kameraadschappelijk

Een vriendenkring, was is dat? Kameraderie, overeenstemming tussen geestverwanten?

Ik kan mij een bezoek herinneren aan een tentoonstelling van Armando; ik besteeg de drie trappen naar de tentoonstellingsruimte van *Le Canard* in het pakhuis aan de Spuistraat, waar Hans Rooduyn naast zijn tentoonstellingen ook culturele bijeenkomsten organiseerde. Te midden van zijn *peintures criminelles* was daar Armando gezeten, eenaar jonger dan ik, die ik slechts kende via zijn gedichten, gepuibcleerd in Podium. Stan Kenton's orkest speelde op een grammofoonplaat; er was geen ijs te breken - we kwamen in gesprek en ook hem nodigde ik uit voor medewerking aan de HP, waar hij kunstredacteur zou worden - en waar hij ook langer (tot '70) zou blijven dan ik, die het bij de HP eind '61 wel voor gezien hield toen het avontuur er voor mij af was.

In de omgang was Armando een kameraadschappelijk mens, vol gein en humor. Wij deelden een afkeer van schijnheiligheid en grootspraak en konden grijnzen om dezelfde debiliteiten van het ons omringende culturele landschap. Bezoeken beiderzijds, te zijnent en te mijnent: Ilse (onlangs overleden) kookte stoofaal voor hem als hij kwam eten, en ik ging zowel trappen op naar zijn atelier aan de Prins Hendrikkade, als trapje af bij zijn vriendin Willy aan de Leidekruisstraat (Betty ging nog met Theo).

Toen ik hem vroeg in de HP over kunst te komen schrijven, wist ik niet eens dat hij kunstgeschiedenis had gestudeerd; ook hij was een dergenen die mij verbluften met hun kennis van het terrein waarop zij bezig waren.

Ik had (en heb) de indruk dat de zoveel jongere Rotterdamse Gard Sivik-ers nogal tegen hem opzagen; qua persoonlijkheid torende hij hoog boven hen uit - met de vanzelfsprekendheid en zelfverzekerdheid van iemand die al het een en ander heeft meegemaakt, dat anderen slechts van horen zeggen kennen.

Wij hadden gelijkgestemde opvattingen over kunstuitingen: het táchisme, de informelen, de Liga Nieuwe Beelden en Nul kwamen aan bod. Ik herinner mij vier grote foto's over een hele pagina van Georges Matthieu die in twintig minuten een schilderij bij elkaar danste in de etalage van een warenhuis van Tokio.

Wij waren een ondernemend stelletje, waarbij de meer burgerlijke redacteuren niet eens zo uit de toon vielen: Mr Erich Remarque, de dikke dominee wiens naam ik vergeten ben, de betreurde Henk Leffelaar, Rudolph Bakker die correspondent in Parijs voor Trouw zou worden, en de anderen die een redactie bevolken. Trino Flothuis, Jan van Mastrigt, Guus Albrecht, Jan Cremer die als twintigjarige zo nu en dan zijn opwachting maakte, en al datgene wat het leevn op een redactie kan opvrolijken.

Naast ons journalistieke werk hadden wij uiteraard de andere besognes: het liefdesleven, de literatureluur, de Kring-feesten, de reisjes en reizen, de avonturen met marihuana, hasjisj en LSD rond het Leidseplein (vide mijn boek *Hoogseizoen* uit 1962) - die mijn bestaan op een gegeven ogenblik zozeer vulden dat het werken in loondienst voor de HP mij ging tegenstaan.

Heerser

Eind 1961 zei ik het weekblad als redacteur vaarwel om er medewerker van te blijven; ondertussen waren *Spiegel-gespräche* een voorbeeld geworden, een HP-stijl was ontstaan, veelvuldig gepasticheerd en door ons ook wel *tongue-in-cheek* toegepast: ‘Herinnert zich Simon Vinkenoog (61):.....’

Dit dus; het verhaal is nooit geschreven, maar leeft voort. Bij de Hilversumse steendrukkerij De Jong, waar Pieter Brattinga van zijn tentoonstellingsopeningen fseteen maakte - gevierd in Kasteel Groeneveld te Baarn - drukten Armando en ik eens op stroken honderden afbeeldingen van onszelf, roodgedrukte foto's van 4 x 6 cm met daaronder ‘heerser’ en ‘heerschap van de heerser’. Tijdens een woensdag waarop (nog altijd) postzegelmarkten op de Nieuwezijdsvoorburgwal gehouden worden, lieten wij er eens vanuit de redactie op de tweede verdieping een aantal van omlaag fladderen, met het gewenste effect, of effectbejag.

Kwajongens waren we, aardige jongens van rond de dertig - niets dan prettige herinneringen aan die tijd, een van de aanloopperioden die het mensenleven kent. Iedereen gaat daarna verder zijns (eigen) weegs, en een oude vriend uit die tijd kom je zo nu en dan weer tegen. Je monstert elkaar, en bent verheugd als het de ander goed gaat.

Het ga je goed, Armando, graag gedaan.

Peter Swart
Roel Bossink: dromen van kinderen

In de herfst van 1988 verscheen het thrillerdebuut van Roel Bossink: *Het Verdriet van Meijers*. Het boek werd aangekondigd als een nieuwe Nederlandse politieroman, en als het begin van een serie. Hoofdpersonen waren Arend Smith, vooraleerst mensch en pas dan politieman, en natuurlijk Meijers zelf, een eigenzinnige technische rechercheur met een filosofische inslag. De toon van de flaptekst was ronduit onbescheiden: men deinsde er bij Het Spectrum niet voor terug om het boek te vergelijken met het werk van Sjöwall en Wahlöö, althans voor wat betreft de door Bossink gekozen invalshoek. Het mag dan zo zijn dat ook het Zweedse duo authenticiteit nastreefde in hun beschrijvingen van de sociale en politieke omstandigheden waarin hun personages tot leven kwamen, en dat de suspense in hun werk sterker werd bepaald door de psychologie van de personages dan door sensationele aktie, maar daarmee houden de overeenkomsten met Bossink dan ook wel op. De fans kunnen gerust zijn: de nagedachtenis van de tien boeken die Sjöwall en Wahlöö samen schreven blijft onaangetast. Terzijde: de levende helft van het duo, Maj Sjöwall, werkt dezer dagen samen met Tomas Ross, met wie zij ook al jaren het thriller-fonds van Het Spectrum vorm geeft, aan een nieuwe thriller, die nog dit jaar moet verschijnen in het Nederlands, het Zweeds en het Engels. Een boek om naar uit te zien!

Gretigheid en vakmanschap

Terug naar Bossink, wiens debuut trouwens zeker de moeite waard was; het is tenslotte helemaal geen schande om niet net zo goed te zijn als de allerbesten. In *Het Verdriet van Meijers* ging de auteur sterk van acquit en slaagde er wat mij betreft in de aandacht direkt vast te houden. Het verhaal, dat na slechts 153 bladzijden reeds ten einde is, lijkt in eerste instantie een koele weergave van de resultaten van een doorsnee moordonderzoek. Maar het slachtoffer van de *Moord in de Emmastraat* - een aardige titel voor Appie Baantjer - heeft niet alleen zijn leven verloren, maar is er tevens zijn mannelijkheid bij ingeschoten. Hiermee gaf de schrijver direkt zijn visitekaartje af: voor hem geen eenvoudige moordzaak of alledaags politiewerk. De castratie levert tevens een indikatie op voor de richting waarin een mogelijk motief van de dader gezocht moet worden.

Bossink is in zijn element wanneer hij bloederig drama van dichtbij mag beschrijven, zoals dat bijvoorbeeld het geval is in de sterfkamer van het slachtoffer, de Heer Koppoolse. De manier waarop hij middels Meijers - die gezeten op een stoel gedurende twintig minuten alles op zich laat inwerken - betekenisvolle détails de revue laat passeren, verraadt niet alleen een bedenkelijke gretigheid, maar tevens vakmanschap. Zijn beschrijving is uiterst effektief en levert ongeveer het tegenovergestelde op van een tableau vivant. Als Bossink kwaad wil kan hij zijn zelfbedachte narigheid aan de lezer opdringen met een kracht die moeilijk te weerstaan is, en dat is zeker een verdienste. In *Het Verdriet van Meijers* zitten meer van die elementen. Zo knoopt de dertienjarige Jasmijn zich op, naar later zal blijken om redenen die verband houden met de moord op haar vader. Een politieagente slipt

in de dakgoot tijdens de achtervolging van een verdachte en breekt haar nek. Randfiguren zoals de zakenman Van Meersel en de junk Gijs Giele completeren het beeld. Hoewel ze schuldig zijn aan uiteenlopende delikten gaan zij vrijuit; ze worden keurig neergezet zonder angst voor het cliché. De tragiek rond de te vroeg gestorven Jasmijn - rondom wie in zekere zin het hele boek draait - wint aan emotionele diepte door het kontrast dat Bossink oproept met een ander personage: de net veertienjarige Loesje, dochter van Arend Smith. Net zo oud als Jasmijn had kunnen zijn, maar ondanks de scheiding van haar ouders toch oneindig veel kansrijker dan het andere meisje ooit geweest is. De nasmaak die het boek achterlaat is van een onthutsende somberheid: de zaak is weliswaar opgelost, maar de wereld lijkt weer een stap dichter bij haar ondergang gekomen.

Het is ongelijk verdeeld in de wereld, lijkt Bossink ons te willen mededelen, en het is een rotwereld bovendien.

Verdwenen baby

Onlangs verscheen het tweede ‘Arend Smith Mysterie’: *Dromen van Kinderen*; in vele opzichten een waardige opvolger. Het boek voldoet aan de tegenstrijdige eisen die uitgevers stellen aan het werk van de serie-schrijver: het is een getrouwe kopie van de eersteling en tegelijkertijd radikaal nieuw. Bossink opent opnieuw met een paar overrompelende hoofdstukken, die ook deze keer in het geheel niets met elkaar te maken lijken te hebben; in het bijzonder de proloog zet de lezer op het verkeerde been. Dat er wel degelijk sprake is van interne logica, hoe sterk deze hier en daar ook leunt op toevalligheden, zal de lezer pas veel later ontdekken, en dat is hoe dan ook een verdienste van de schrijver.

Na een proloog die vooral bedoeld lijkt om Hoofdinspekteur Arend Smith met terugwerkende kracht een bewogen verleden te verschaffen, en waarin alvast een schaduw van gedeeltelijk gezichtsverlies vooruit wordt geworpen, staat de lezer in de volgende episode met twee benen in het eigentijdse ‘supportersgeweld’ dat al zoveel voetballiefhebbers van weleer aan de gemakkelijke stoel kluisterde. Bennie Olijf is het personage dat de vaak zo anonieme vandaal komt concretiseren, en hij gaat met zijn vrienden nog steeds naar het voetbal. Zij wel.

Hoe goed de zinloze konflikten ook worden neergezet, het blijft voorlopig raden naar het belang van deze gebeurtenissen voor de rest van het boek. De lezer die zich begon af te vragen of hij niet per ongeluk Bert Hiddema's *Dubbele Mandekking* uit de kast had gepakt, wordt na enkele bladzijden van zijn twijfels verlost als Bossink overschakelt naar de voorbereidingen van een strandvakantie van een moeder met kind. Ook dit verhaal-onderdeel is geen lang leven beschoren; misschien is het wel zo kort omdat de schrijver hoopte dat de lezer het op die manier snel zou vergeten.

Na zo'n dertig bladzijden worden dan eindelijk Joost en Anneke Heren geïntroduceerd. Het bestaan van de assisttent-manager bij een bedrijf in plastic huishoudprodukten en de beleidsmedewerker bij de Dienst Huisvesting onderscheidt zich niet op spektakulaire wijze van het leven van andere leeftijdsgenoten met een dubbel inkomen, er moet dus iets anders met hen aan de hand zijn. Als er na lang wikken en wegen wordt gekozen voor een baby om de relatie van zijn ledigheid te verlossen, zijn we nog steeds op bekend terrein.

Nieuw is de voortzetting: baby Bart wordt enkele uren na de

verlossing met de keizersnede gestolen uit de kraamkamer. Arend Smith en zijn mannen zijn snel ter plaatse om de zaak te onderzoeken, en er zijn direkt al meerdere opties: het ziekenhuis zou er belang bij kunnen hebben een medische misgreep te camoufleren, het zou kunnen gaan om chantage, of om het ontfutselen van bedrijfsgeheimen. Wat volgt is de min of meer chronologische beschrijving van de vorderingen van het onderzoek, telkens versneden met de thuissituatie van de merkwaardig rustige Joost Heren, die gezelschap heeft gekregen van een politieman en een taperecorder.

Terwijl de tijd wegtikt - zeker niet ten faveure van de baby, die deskundige verzorging behoeft - levert het onderzoek weinig nieuws op. De brief met de bekende plakletters die op zeker moment bij Joost Heren arriveert lijkt houvast te bieden, maar over de verblijfplaats van de baby en diens gezondheid wil maar geen duidelijkheid ontstaan. Tenslotte zal er ook in Bossinks tweede politieroman een beroep worden gedaan op het toeval om alle verhaalcomponenten weer op een rij te krijgen, met een lugubere toegift als uitsmijter. Ik vat het slot op deze globale wijze samen omdat het vermelden van meer bijzonderheden mogelijk leesplezier in gevaar zou brengen. Een stijlbreuk ten opzichte van vorm en inhoud zoals de brieven die *Het Verdriet van Meijers* besluiten, blijft de lezer ditmaal gelukkig bespaard.

Trefzeker

Roel Bossink - pseudoniem van een Officier van Justitie in het zuiden des lands - is er ook in *Dromen van Kinderen* weer in geslaagd een spannend en beklemmend verhaal te vertellen. De ervaringen die hij heeft opgedaan in zijn dagelijkse werk zijn ongetwijfeld van invloed op zijn mensbeeld, en hij spreekt met grote kennis van zaken als het gaat om het beschrijven van de uitwassen van onze samenleving. Slechts een enkele keer gebruikt hij zijn pen om naar zijn inzicht verkeerd beleid aan de kaak te stellen, bijvoorbeeld wanneer hij Arend Smith laat zeteen dat Justitie niet in staat is het drugsprobleem op te lossen, en dat Volksgezondheid de handen eens uit de mouwen zou moeten steken.

De spanningsopbouw is knap gerelateerd aan een eindig tijdsverloop, met als inzet de steeds geringere overlevingskansen van het pasgeboren kind. De keuze voor een compositie waarin ogenschijnlijk onderling niet-verwante verhaalcomponenten een geheel moeten vormen vraagt offers bij de afwerking, maar het is waar dat ook het dagelijks leven - de authenticiteit die in fiktie zo heftig wordt nagestreefd - zich vaak als een tamelijk willekeurige samenloop van omstandigheden aan ons voordoet. Bossink manifesteert zich ook in *Dromen van Kinderen* als een verteller die trefzeker is in het oproepen van sfeerbeelden van zeer uiteenlopende aard, met - ik blijf het zeggen - een opvallende voorkeur voor morbide accenten. Wie via een dertienjarige zelfmoordenares terechtkomt bij een weerloze zuigeling maakt het zichzelf niet gemakkelijk bij de keuze van volgende sleutelpersonages, maar ik ben ervan overtuigd dat Bossink dit probleem in nieuw werk op vindingrijke wijze zal weten op te lossen.

Rod Bossink, *Dromen van kinderen*, Uitgeverij het Spectrum, 183 blz., *f* 24,90.

Nummer 174

Aad van den Heuvel
Gabo

Na het lezen van *Honderd jaar eenzaamheid* wist ik het zeker: ooit zou ik deze Simón Bolívar onder de Latijns-Amerikaanse auteurs ontmoeten. Eind 1982 gaf een correspondente in een ver land ons een telefoonnummer, het was het nummer van Márquez in Mexico. Daar in het tuinatelier in Pedregal de San Angel, waar Márquez schreef, gehuld in een soort overall zoals vliegtuigmonteurs wel dragen, stond het toestel dat wij zouden kunnen bellen. Een rechtstreekse verbinding met de schepper van José Arcadio Buendía en Ursula Iguarán. Toch zou het nog weken duren voordat er iets gebeurde. Eerst voerde ik Lange gesprekken met Gerard Groen, die ook zeer van Márquez hield en bovendien vloeiend Spaans sprak. Wij wisten het, Márquez hield niet van interviews en televisie was al helemaal taboe. Er diende dus een wel heel gunstig tijdstip te worden afgewacht. Aan het eind van het jaar zou de schrijver naar Stockholm reizen om daar de Nobelprijs in ontvangst te nemen. Misschien was dat moment, zo vlak voor zijn vertrek naar Europa, een goede gelegenheid. Na alweer zo'n druilerige vergadering in alweer zo'n troosteloze Hilversumse vergaderkamer was het zover:

‘Dag mijnheer Márquez, u spreekt met een verslaggever van de Nederlandse televisie.’

‘Hoe is het in Nederland?’

‘De winter nadert.’

‘Hoe koud is het in Stockholm?’

‘Tegen de tijd dat u er bent zo rond het vriespunt.’

‘Dat valt mee. Het sneeuwt er nog niet?’

‘Nog niet. Journalisten uit de gehele wereld zullen u wel achtervolgen?’

‘Ja.’

‘Toch willen wij u vragen of wij u zouden kunnen interviewen.’

‘Wat wilt u? Hoe lang duurt het programma?’

‘Wij zouden nogal lang met u willen praten. Een uur.’

(Lange stilte, dan:) ‘Maar dat is meedogenloos.’

‘Meedogenloos?’

‘Dat is zonder medelijden. Ik bedoel, dat is erg lang.’

‘U bent nu eenmaal nog nooit voor de Nederlandse televisie geïnterviewd.’

‘Sinds ik werd geboren heeft nog nooit iemand mij een uur lang ondervraagd. Is het een vraagen antwoordgesprek?’

‘Ja. We zouden met u willen praten over uw ideeën, boeken, plannen, het verleden, enzovoort.’

‘Maar het probleem is, wanneer doen we dat?’

‘U kunt zelf een voorstel doen.’

‘In Stockholm is het onmogelijk, daar zit mijn programma vol. Daarna, vanaf 14 december, ben ik tien dagen in Barcelona.’

‘Dan zouden wij u in die periode kunnen interviewen.’

‘Belt u mij op 15 december in Barcelona. Ik geef u het nummer van mijn literaire agente Carmen Balcella. Zegt u haar dat u mij Mexico hebt gesproken en dat ik heb gezegd om mij op de 15e te bellen.’

‘Dan zien wij elkaar in Barcelona mijnheer Márquez.’

‘Tot ziens.’

Enig gevoel van triomf werd getemperd door een nadere analyse van het telefoongesprek. Wij mochten hem bellen, maar over een interview had de beroemde schrijver zich verder niet uitgelaten. Balcella was aardig en aarzelend. Als we dat dan echt wilden moesten we maar naar Barcelona komen. Nee, in godsnaam niet met filmapparatuur. Misschien kon zij wel een korte ontmoeting arrangeren. Daar moesten we dan maar nadere afspraken maken. Wellicht lukte dat. Maar hij had ons toch beloofd dat...

‘Ach mijnheer, er bellen zo ontzettend veel mensen.’

Wachten

In Barcelona kozen wij strategisch domicilie in hotel Princesa Sofia waar Márquez op de tweede verdieping twee kamers tot zijn beschikking had. Vierentwintig uur wachtten wij er.

‘Weet je, Gerard, wachten op een Nobelprijswinnaar die tenslotte niet komt opdagen, dat maakt dit vak zo interessant.’

En dan is het plotseling zover: of we maar

willen komen. Het wordt een wonderbaarlijk, kort gesprek met een man die er ouder uitziet dan ik hem van de vele foto's meende te kennen. Hij draagt een paars overhemd, geen das, een bruine broek en een tweed jasje. Rustige ogen, verscholen achter een grote hoornen leesbril. Aardig en soms schuw. Op een lage tafel staat een hoge witte vaas met gele rozen. En dan plotseling, zonder dat hij nog precies weet wat wij eigenlijk willen, komt hij met een voorstel. Hij heeft lang in ballingschap in Mexico gewoond. In juni gaat hij voor het eerst weer terug naar zijn geboorteland, Colombia. Naar het noorden, naar Valledupar. Naar de kust, naar Cartagena. Naar de streken waar zijn verhalen werden geboren. Dan moteen wij hem vergezellen, dat is veel interessanter dan een gesprek ergens in Spanje. Vindt u niet? Dat vinden wij ook en bovendien beschouwen wij het als een hele eer. Maar waarom wij?

‘U komt nu eenmaal van heel ver,’ zegt de schrijver. En ook vele weken later, als we whisky drinken op het terras bij vrienden van hem, of in de huiskamer van zijn ouders gebak eten, zal hij altijd dat antwoord geven.

‘Hij had het voorbereid, verdomd hij had het voorbereid,’ zei Gerard 's avonds. ‘Hij heeft erover nagedacht en - terug naar Arecataca wil hij een cameraploeg mee.’

Bogota, weg van de luchthaven naar de stad, foto: Annette Kentie

‘Maar waarom wij Gerard, een saaie ploeg uit Nederland? Hij weet niets van ons. Wij hebben nauwelijks met elkaar gesproken. Hij heeft de hele tijd alleen maar zo'n beetje naar ons zitten kijken.’

Pava

‘Gele bloemen,’ zo zegt Gabriel García Márquez tegen Plinio Mendoza, ‘zijn belangrijk voor mij. Zolang die er zijn kan mij niets kwaads overkomen. Om veilig te zijn moet ik gele bloemen, liefst rozen, om mij heen hebben. Geen goud, die kleur identificeer ik met stront. Sommige voorwerpen of personen met een slechte smaak hebben een relatie met ongeluk.

Pava noemen Venezolanen dit kwade effekt. Ik mijd die personen. Je moet vooral niet in hetzelfde hotel slapen. Wij logeerden in een appartement aan de Costa Brava. Daar kwam een buurvrouw ons begroeten. Pava. Ik weigerde daar te slapen. Overdag was ik er wel, maar 's nachts niet, ik kon niet anders. Voorgevoelens en intuïtie zijn heel belangrijk. Alle belangrijke beslissingen die ik in mijn leven heb genomen waren intuïtief.’

Misschien was een Nederlandse tv-ploeg daar in Barcelona op Pava onderzocht.

Juni 1983 ontmoeten wij Márquez weer op het vliegveld van de Colombiaanse hoofdstad Bogota. Voor het vliegveld staat een grout reclamebord dat meldt dat het schitterende oeuvre

van Gabriel García Márquez ook op cassette verkrijgbaar is.

Een kale VIP-room met gele rozen. Bij hem is Mercedes, zijn vrouw. Hij leerde haar kennen toen zij nog maar dertien jaar jong was, zo mager als een ijzerdraadje en met dromerige ogen. Márquez is nog immer vriendelijk en afstandelijk. Mercedes, nerveus, zoekt steun bij ons. Ook Chepe, de vaste lijfwacht van Márquez, is zenuwachtig. Het brute geweld in Colombia dat zich ook ooit tegen de progressieve auteur keerde is er altijd en zal zeker nog een eeuw stand houden. Geweld trok door de jaren heen een bloedig spoor door de Colombiaanse geschiedenis, burgeroorlogen tussen liberalen en conservatieven kostten honderdduizenden het leven. Een aanslag op het leven van Márquez wordt maar door weinigen onmogelijk geacht.

De stad Bogota heeft een speciale betekenis voor u?

‘Ja, toen ik als dertienjarige jongen in Bogota aankwam, was dat een traumatische ervaring. Ik kwam uit het Caraïbische gebied. En daar stond ik, 's middags om 5 uur. In een wereld waarvan ik niet het geringste idee had dat hij zou kunnen bestaan. Een wereld waarvan ik de taal niet kende, de sleutels niet had. Een grijze stad, het regende er altijd, een zachte voortdurende regen. De mensen liepen er gehaast over de straat. Allemaal in het zwart geklede mannen. Ik stond op het station en voelde mij ver weg, of ik dood was. Alsof ik voor altijd verloren zou zijn. Ver van m'n jeugd en ver van m'n kindheid. Later heb ik alle hoofdsteden van de wereld leren kennen maar geen enkele stad heeft zo'n indruk gemaakt als Bogota. In geen enkele stad heb ik mij zo als een vreemde gevoeld, zo ver en zo alleen. Later heb ik mij aangepast en geleerd in Bogota te leven. Maar altijd is die eerste herinnering gebleven. Een dergelijk gevoel heb ik noon meer ergens zo gehad.’

Hier in Bogota bent u met schrijven begonnen?'

‘In het derde jaar van het gymnasium probeerde ik poëzie en verhalen te schrijven. Ik tekende toen ook, ik moist niet of ik tekenaar of dichter wilde worden. Maar toen ik naar de universiteit ging kreeg ik toegang tot eigentijdse literatuur. Daarvoor las ik de klassieken maar toen began ik eigentijdse fictie te lezen en begreep ik beter wat literatuur was en ben ik begonnen met het schrijven van verhalen.

Geen verhalen overigens die iets te maken hadden met het leven dat ik toen leidde. Maar bij de dood van een politiek leider, Jorge Liese Beguetan, brak een opstand uit en werd er veel verwoest in Bogota. Ook het pension waar ik woonde ging in vlammen op. Ik verloor alles, mijn eerste schrijfmachine, mijn eerste verhalen. Op dat moment kwam ik tot de conclusie dat ik niet Langer in Bogota kon blijven en ik ben toen naar Cartagena gegaan om mijn studie voort te zetten.

In Cartagena ontmoette ik de direkteur van de krant El Universal, de oude Clemente Zabala. Hij had een redacteur nodig die hoofdartikelen kon schrijven. En zo ben ik begonnen, niet met reportages of korte berichten, nee, ik schreef hoofdartikelen.’

Gele bloemen en vlinders

Het vliegtuig vertrekt naar Valledupar, een stad ongeveer 700 kilometer noordelijk van Bogota in het Caraïbisch gebied. In Valledupar wordt het zestiende Vallenato-Festival gehouden. De vallenato is het lied waarin de oude legenden

herleven en waarin ook het soms vrolijke, meestal harde dagelijkse leven wordt bezongen.

Márquez is een Groot aanhanger van deze volkskunst en hij zit samen met de ongekroonde vallenato-koning Alejandro Duràn en de voormalige president van Colombia, López Michelsen, in de jury.

Het vliegtuig is gevuld met vrolijke festival-gangers, bewonderaars van Márquez en argeloze doch vrolijk meefeestende andere passagiers. De schrijver wordt er Gabo of Gabito genoemd, zijn nationale koosnaam. De whisky, zijn lijfdrank, gaat van hand tot hand en de schrijver schrijdt door het gangpad, begroet bekenden en onbekenden en is zichtbaar gelukkig dat hij na achttien Lange jaren terugkeert naar het mythische Macondo. Hij draagt wat hij deze dagen steeds zal dravn: een blauwe corduroy broek, een wijd, wit geborduurd hemd en laarzen die zijn lengte ietwat overdrijven. Het haar en de snor doortrokken met het grijs van de latere jaren en de ogen afwisselend zeer afwerend en dan weer uiterst toegankelijk.

'Pava of géén pava' speelt ook hier een rol. Op het vliegveld van Valledupar hebben zich duizenden mensen verzameld. Spandoeken vermelden dat Gabo er werkelijk is. Overal zijn gele bloemen en gele vlinders, de vlinders

die Mauricio Babbelonia met honderden tegelijk volgden in het boek dat de geschiedenis van de mensen hier beschrijft, *Honderd jaar eenzaamheid*. Ze zijn er allemaal, Pilar, Ternera, de vrolijke tweeling Francesco el Hombre, de Italiaan Pietro Crespi. Ze juichen en ze zingen en omringen Gabriel García Márquez en Mercedes. Zij vieren hun Nobelprijs.

Zo wordt alleen een popster of een voetbalheld ingehaald, denk ik. Maar dit is toch weer. De verhalen van de mensen uit deze streek, hun omstandigheden, wreed, absurd, ellendig, werden door Gabo vertaald en in de hele wereld herkend. Een hoge Zweedse prijs was niet alleen de bekroning voor Gabito maar ook de erkenning dat de mensen hier in de mythische streek van Macondo iets waardevols te melden hadden.

Het is broeierig warm in Valledupar, de majorettes marcheren met hoog geheven blote benen en de fanfare schettert de eerste vallenato muziek. Zenuwachtige autoriteiten wringen zich door de menigte - Márquez dient waardig begroet te worden - maar ze gaan verloren in de menigte, de vlaggen en de vlinders.

‘Oué locura, wat een gekkenhuis,’ zegt Mercedes onthutst maar niet ontevreden. Gabo wordt op de schouders genomen en verdwijnt ergens in een gebouw. Hij is thuis.

De zon brandt weke stukken in het asfalt van de luchthaven.

U kent Valledupar goed mijnheer Márquez?

‘Na Bogota werkte ik dus aan de kust bij de krant. Ik had weinig geld en woonde in rendezvous huizen waar je alleen betaalt om te slapen. Halve bordelen. Je betaalde er anderhalve peso en aangezien ik voor een column drie pesos ontving kostte mijn slaapplaats dus een halve column. Ik werd goede maatjes met de vrouwen die er werkten, ze vormden een deel van m'n leven.

Interessant, want zo kwam ik in contact met een realiteit die ik niet kende. Een vreemde situatie: als ik moest lunchen met de gouverneur liet hij me afhalen door zijn chauffeur in het bordeel. Hier heb ik al mijn belangrijke literaire beslissingen genomen. Hier begon ik bewust alle concrete feiten over mijn verleden te verzamelen. Ik ben toen zes maanden gestopt met schrijven voor de krant en vond een speciale manier om door de streken van Valledupar en Aracataca te reizen. Ik werd verkoper van boeken over geneeskunde, en encyclopedieën in de omgeving van Valledupar, van Villa Nueva tot La Guajira. En terwijl ik langs de deuren ging reconstrueerde ik het verleden van mijn familie. In feite al het materiaal dat nodig was voor *Honderd jaar eenzaamheid*. En nu ben ik dus weer terug in Valledupar'.

De verstreken tjid

Het feest in Valledupar is nooit afgelopen. De hele dag spelen en zingen de Vallenato-artiesten op het plein. 's Ochtends zijn er bijeenkomsten waar Márquez niet kan worden gemist, 's middags begroet hij vrienden en 's avonds na het optreden van Carlos en Andrés Salas, Simón Martinez, Hugo Gonzales M. en Gabriel Romero Duranango gaat het dansen en het drinken van goede gesmokkelde black-label whisky lang door. Gabo danst met vele jonge vrouwen, het bovenlijf stram en kaarsrecht. Twee uur in de nacht zit hij op de rand van het trottoir, dronken maar serieus.

Het rendez-vous huis in Barranquila waar Márquez woonde,
foto: Annette Kentie

Nee, hij gaat niet met ons mee naar Aracataca waar hij in 1927 of 1928 geboren werd.

1927 of 1928? Dat begrijp ik niet.

'Het is niet zeker, mijn geboorteacte zegt dat het in 1927 was maar op één of ander moment is er een vergissing in de documenten gemaakt. Maar ik ben er niet geheel zeker van. Ik heb er de voorkeur aan gegeven deze tweeslachtigheid te laten voortduren. Maar het is waar, officieel is het 1928.'

Wij willen naar Aracataca, naar Macondo.

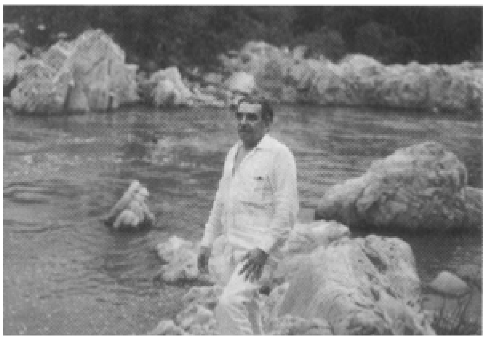
'Macondo staat voor de hele streek, maar ik ga niet mee. Toen ik in Barranquilla bij de krant werkte kwam mijn moeder met het verzoek haar naar Aracataca te vergezellen om het huis te verkopen. Die reis is voor mij van grote invloed geweest. Ik trof er alles aan precies zoals ik het mij herinnerde, alle huizen in het dorp, alleen was in mijn herinnering alles veel groter. Ik verbaasde mij er bijvoor-beeld over dat de vlekken op de muren van de huizen er ook werkelijk nog zaten. Je kon zien hoe de tijd was verstreken. De tijd was, door niemand tegen te houden, verstreken met vernietigende kracht. Dat was de sensatie die ik onderging die keer in Aracataca. Je kunt dit in mijn boeken terugvinden, de conceptie dat de tijd een element is dat alles onherstel-baar met de grond gelijk maakt. Dat ontdekte ik en op dat moment kreeg ik het gevoel dat ik een schrijver begon te worden. Na mijn terugkeer uit Aracataca schreef ik, 's nachts, als ik klaar was met mijn werk op de krant, *Afval en dorre bladeren*.'

> Plotseling, alsof een wervelwind wortel had geschoten midden in het dorp, kwam de bananenmaatschappij, onmiddellijk gevolgd door de dorre bladeren. Het was een wanordelijke en ontstuimige dorre bladermassa, gevormd door het menselijk en materiële afval van de andere dorpen. Het kaf van een burgeroorlog die telkens onwaarschijnlijker en verder verwijderd leek. Ze waren onverbiddelijk. Ze besmetten alles met hun verwarde massageur, met hun reuk van huidafscheiding en diepverborgen dood. Binnen een jaar wierpen ze het afval van talloze eerdere rampen uit over het dorp, verspreidden ze hun wanordelijke lading puin over de straten. Totdat datgene wat vroeger een straat was, met aan de ene kant een rivier en aan de andere kant een onheining voor de doden, veranderd was in een andersoortig, ingewikkeld dorp dat gemaakt was uit het puin van de andere dorpen. Naar dit dorp kwam, vermengd met de menselijke dorre bladeren en mee-gesleurd door de ontstuimige kracht daar-van, het afval uit de winkels, uit de ziekenhuizen, uit de danszalen. Het afval van eenzame mannen en vrouwen.
> (*Afval en dorre bladeren*)

Mercedes, die Gabo bijna overal volgt, draagt een witte jurk en een gele bloem in het zeer zwarte haar. Ze zegt:

'*Honderd jaar eenzaamheid* speelt zich af in het hele gebied. Iedereen hier heeft het magischrealistische boek gelezen. En iedereen vindt zichzelf erin terug. En waarom niet? De voorhistorische eieren bijvoorbeeld bestaan echt. Natuurlijk bestaan ze echt. Ik heb ze zelf gezien, het zijn enorme brokken graniet in de rivieren die door het snelstromende bergwater tot gladde kiezels zijn geslepen. De lezers uit de streek noemen ze nu de eieren van Macondo.'

Macondo was toen een dorp van twintig huizen, opgetrokken uit leem en riet aan de oever van een rivier vol doorschijnende wateren die zich hals over kop naar beneden stortten door een bedding van stenen, glad en wit en reusachtig als voorhistorische eieren. *(Honderd jaar eenzaamheid)*



De prehistorische eieren van Macondo, foto: Annette Kentie

Macondo

Op de kaart staat Aracataca tussen haakjes als Macondo vermeld. Dat heeft waarschijnlijk geen enkele andere schrijver ooit bereikt.

De buschauffeur in Aracataca voert op zijn met touw, ijzerdraad en Gods beste zegen bijeengehouden verhikel een trots bord: 'Aracataca, Hoofdstad van de Wereld.' Dat valt tegen. Het is niet meer dan een wildwest stadje dat bevolkt werd door elkaar op leven en dood bevechtende bananenplantage-arbeiders, militairen, notabelen en gelukszoekers. De wervelwind is verdwenen en bij onstentenis van de bananencultuur resteert een armelijk, suffig ingeslapen dorp onder een blakende, brandende zon.

Pietro Crespi, foto: Annette Kentie

Maar voor de discipelen van *Honderd jaar eenzaamheid* bleven nog vele tekenen. De straat der neringdoende Turken en het blauwe huis zijn er nog immer. En de stenen, waarmee de klanten zich melden, op het dak van Pilar Ternera, liggen er ook nog. In het huisje woont Elvira Wilson uit Jamaica. Zij zegt dat zij 102 jaar oud is. Is zij Pilar Ternera bij wie Aureliana Buendía zijn maagdelijkheid verloor? 'Misschien,' antwoordt zij.

In het café zit een oude, broodmagere man die ons de verzekering geeft dat hik de Italiaan Pietro Crespi is. Ieder hier leest zijn eigen werkelijkheid in het boek dat ooit door iemand werd omschreven als een synthese tussen literatuur, geschiedschrijving, sociologie en tropenkolder.

> De importeur zond een Italiaanse deskundige mee. Hij was jong en blond en de knapste en best opgevoede man die men in Macondo ooit had gezien. Hij was zo nauwgezet op zijn kleding dat hij ondanks de verstikkende hitte werkte in een met gouddraad bestikt hemd en een dikke jas van donkerkleurig laken. Een engelachtige man met bleke handen zonder ringen.
> *(Honderd jaar eenzaamheid)*

Van het grootouderlijke huis in Aracataca dat door Márquez aan het begin van zijn schrijversloopbaan verkocht werd, is weinig meer over. Het huis, wit als een duif, is helaas een ruïne.

> Het huis werd verbouwd. Op de voet gevolgd door tientallen metselaars en timmerlieden, alsof ze de koortsige hallucinaties van haar echtgenoot had overgenomen, gaf Ursula aanwijzingen over de inval van het licht en de toevoer van de warmte en deelde ze de hele ruimte opnieuw in zonder enig besef te tonen van zijn begrenzingen. Een salon voor de visite, een geriefelijker en koeler vertrek voor dagelijks gebruik, een eetzaal voor een tafel met twaalf plaatsen waarmee de familie met alle gasten kon aanzitten, negen slaapkamers met ramen die uitkwamen op de patio en een grote waranda die tegen de hitte van het middaguur beschermd moest worden door een rozentuin en voorzien moest zijn van een balustrade waarop potten met varens en vazen met begonia's konden worden geplaatst.
> *(Honderd jaar eenzaamheid)*

De patriarch

Cartagena de Indias ligt aan de Caraibische kust. Naar Cartagena en Barranquilla vertrok Márquez toen er weer gevochten werd in

Bogota. Hier zou hij zijn eerste bekende boeken en verhalen schrijven. De oude koloniale Spaanse bouwstijl bepaalt het centrum van de stad en het fort van San Felipe heerst nog immer over de kust en de zee.

Op een plein in de stad staat een prachtig standbeeld, een paar gigantische, in brons gegoten oude schoenen. Zij illustreren de woorden van een bekende Colombiaanse dichter dat de stad wellicht oud en smerig is maar toch ook zo comfortabel als een paar oude herenmolières.

Hier wonen Gabriel Eligio, de vader, en Luisa, de moeder van Gabriel García Márquez. De telegrafist die naar Aracataca kwam om hardnekkig en vasthoudend naar de hand van de mooie Luisa, de dochter van kolonel Márquez te dingen. De aanzienlijke familie stelde de nieuwe minnaar niet op prijs en Luisa werd op een lange, verre reis gestuurd. Maar Gabriel Eligio volgde haar overal met z'n wervende morseseinen. En tenslotte boog de kolonel voor zoveel liefde. Wij wilden ze graag ontmoeten maar die tol van de roem wenste Gabo niet te betalen. Maar wij zeurden eindeloos verder. (‘Gabo’ - in Latijns-Amerika gaat het tutoyeren op de golf van de emoties snel.)

Je bent ook al niet met ons naar Aracataca geweest. En we komen van ver.

Cartagena, ‘De schoenen’, foto: Annette Kentie

‘Ik wil het niet.’

Je bent een dictator, dat is bekend.
‘Hoe bedoelen jullie?’

Je hebt je boek De herfst van deatriarch *ooit je meet autobiografische genoemd, een boek dus over een dictator.*

‘Ik ben geïnteresseerd in macht, in de geheimen van de macht. Geïnteresseerd zoals vele Latijns-Amerikaanse schrijvers. Er zijn culturele beschavingen die heiligen hebben voortgebracht en denkers. Martelaren en veroveraars. Het enige nieuwe personage dat dit continent heeft gebaard is de dictator. Daar bedoel ik niet de actuele machthebber mee, die is in zekere zin de agent van de belangen van anderen. Nee, ik bedoel de dictators van de vorige eeuw, die waren met al hun wreedheden, hun verdorvenheid een produkt van onze nationale cultuur. Dat is wat ik in *De herfst van de patriarch* uiteen wilde zetten.

Ik schreef dit boek op een moment dat de roem van *Honderd jaar eenzaamheid* mij dreigde in te kapselen. En ik begon mij er rekenschap van te geven waar deze faam, als ik niet zou oppassen, kon eindigen. Bij de ijskoude eenzaamheid van de

macht. Het is daarom dat ik heb gezegd dat *De herfst van de patriarch* mijn meest autobiografische boek is.

De moeder en vader van Márquez, foto: Annette Kentie

> Het was onmogelijk om een eind te maken aan zo'n enorme hoeveelheid leven zonder een spoor van verschrikking achter te laten. Hiervan overtuigd liet de dictator het opperbevel bijeen komen. Veertien bibberende commandanten die nog nooit zo angstaanjagend waren geweest, omdat ze nooit eerder zo bang waren. Hij nam alle tijd om diep in ieders ogen te kijken, één voor één, toen begreep hij dat hij alleen stond tegenover allemaal. Dus bleef hij met opgeheven hoofd staan, maakte zijn stem luider en spoorde hen tot eenheid aan, nu meer dan ooit vanwege de goede naam van de krijgsmacht. Hij schold hen alle schuld kwijt en liet zijn gebalde vuist op de tafel steunen zodat zij niet zagen hoe hij trilde van onzekerheid.
> *(De herfst van de patriarch)*

Maar nu nog even dat bezoek aan je ouders?

'Ik wil het niet, mijn moeder houdt er niet van maar mijn vader zou het prachtig vinden.'

De telegrafist

De volgende morgen worden wij uitgenodigd. Opnieuw had de telegrafist gewonnen. In Cartagena wordt een filmfestival gehouden, de film Eréndira dingt mee maar valt niet in de prijzen. Het magisch-realisme van Márquez laat zich vooralsnog beter in woorden dan in beelden vangen. De loftuitingen aan het adres van Márquez, die samen met Mercedes en zijn ouders bij de voorstelling aanwezig is, zijn er niet minder om.

Bij het ontbijt, de volgende ochtend, worden wij door zijn vader opnieuw uitgenodigd voor de doop van het kind van dochter Rita; dat zal die avond zal plaats vinden. Mijn collega Groen kan het uitstekend vinden met de vader, een 81 jaar jonge, kaarsrechte man die ons trots verzekert dat hij zestien kinderen heeft: twee vóór, elf in en drie buiten zijn huwelijk. Samen zorgden zij voor een vruchtbaar vervolg van 56 kleinkinderen en 14 achterkleinkinderen. Alom wordt hij 'de telegrafist' genoemd maar weinigen weten dat hij vier jaar medicijnen studeerde en in Aracataca geruime tijd een homeopatische winkel heeft gehad. Wat vindt hij het beste boek van zijn zoon? '*De kolonel krijgt nooit post*. Dit beschouw ik als een literair juweel.'

De kolonel ging nog voor het gefluit van de boot naar de haven. Als laatste legde de postboot aan. De kolonel keek gespannen en weinig op zijn gemak toe. Op het dek, vastgebonden aan de pijpen van de stoomboot en beschermd met wasdoek, zag hij de postzak liggen. Vijftien jaar wachten had zijn intuïtie verscherpt. Vanaf het moment dat de postbeheerder aan boord ging, de zak losmaakte en over zijn schouder gooide, hield de kolonel hem in de gaten. De dokter vroeg: ‘Niets voor de

kolonel?' De postbeheerder begon de kade af te lopen en zei zonder om te kijken: 'De kolonel krijgt nooit post.'
(De kolonel krijgt nooit post)

De telegrafist, foto: Annette Kentie

Dan reciteert de vader van Gabo een tweetal gedichten van eigen hand, hij schrijft ook zelf: verzen, proza. Zijn vrouw komt veel voor in de boeken van Gabo, hij niet.

'Dat is waar, maar toch speel ik wel een rol in passages die alleen de familie herkent. Maar het zijn met name de grootvader en de grootmoeder die in zijn boeken voorkomen. Gabo en ik hebben altijd een verhouding met elkaar gehad van de strenge vader en een gehoorzame zoon. Daarom hebben wij ten opzichte van elkaar geen uitingen gekend van intimiteiten.'

Gabo, hoe is je verhouding met je vader?

'Er schijnt een moderne techniek voor het fokken van kippen te bestaan. De hennen worden met een speciaal soort produkten gevoed zodat er geen haan meer nodig is. Mijn vader vertelt dat ik mezelf beschouw als een zoon van zo'n hen die geen haan nodig had. Geboren zonder vader. Maar tussen ons is het geen probleem van wel of niet affectie hebben voor elkaar.

Het is bij beiden een probleem van persoonlijke gevoeligheid. Ik heb een gevoeligheid die heel dicht bid de wereld van mijn moeder ligt, bij de wereld van mijn grootouders, die mij hebben opgevoed. Mijn vader komt uit een ander gebied, uit een compleet andere culturele streek. Maar onze relatie is altijd heel goed geweest.'

Ook je moeder leest al je boeken?

'Wel, zij leest ze op een heel speciale manier. Zij begint achterin. Ze kent mijn boeken van binnen, als was het de voering van een kostuum. Ze wil weten hoe ze van binnen genaaid zijn. Zij kent alle personen en weet waar ze vandaan komen.'

Je bent opgevoed door je grootouders, dat is bekend. Maar waarom was dat?

'Ja, dat is in het Caraibische gebied niet zo vreemd. Families helpen elkaar. Maar de reden dat ik door mijn grootouders ben opgevoed heeft iets heel sympatieks, en het heeft misschien ook wel literaire waarde.

Mijn grootvader was een kolonel van de burgeroorlogen uit de vorige eeuw. In Aracataca was hij een zeer gerespecteerd persoon. Zij waren zeer gekant tegen een huwelijk van hun dochter met de telegrafist. Tot ze er achter kwamen dat ze het toch niet meer konden tegenhouden. Zonder feest en zonder ruchtbaarheid zijn

mijn ouders tenslotte getrouwd. Mijn vader liet zich vervolgens overplaatsen naar Riohacha.

Maar op het moment dat ik ter wereld kwam werd mijn grootvader zo geplaagd door wroeging over de hele gang van zaken, dat hij er op stond dat ik in het huis van hem en zijn

vrouw zou worden opgevoed. Een teken van verzoening. En dat lot heb ik geërfd, want ik ben altijd een verzoenende figuur gebleven. Het bevalt mij om partijen tot elkaar te brengen.

Grootvader Nicolás Ricardo Mar

Grootmoeder Tranquilina Iguarán de Márquez

Het beeld dat ik van mijn grootvader heb, die stierf toen ik acht jaar was, is dat van een zeer dikke man die veel meer at dan alle mensen die ik ken. Hij was kaal en miste een oog dat hij overigens niet, zoals ik aanvankelijk dacht, in een oorlog had verloren. Hij leed aan groene staar. Een groot eter en een fabelachtige neuker. Hij had erg veel kinderen. In het huwelijk maar twee, mijn moeder en een zusje, maar daarbuiten had hij een hele kudde van wel twintig kinderen. Wij kennen ze

allemaal want mijn grootmoeder liet ze allemaal naar ons huis komen. Ze zijn allemaal geïdentificeerd en geregistreerd.'

Wie had de grootste invloed op je?
'Mijn grootmoeder, van haar erfde ik de literatuur, van mijn grootvader de journalistiek. Hij was een man met een groot gevoel voor de realiteit. Hij hield erg van mijn grootmoeder maar hij behandelde haar of ze gek was. Als iemand die leefde in een wereld van visioenen, een andere wereld, vol hallucinaties.'

Nog zoveel plannen

Die avond is de grote kamer van de ouders gevuld met stoelen. Er staat een altaar en steeds meer familieleden komen binnen. Er moeten zeker honderd mensen aanwezig zijn. Als Gabo ons ziet trekt hij de wenkbrauwen op: 'Alweer die camera, ons contract is nu toch afgelopen?'
'Zeker, maar we hebben nu een contract met de telegrafist.'
'Goed, dan is het zijn probleem.'
Hij houdt zich samen met Mercedes opgewekt bezig met de talrijke familieleden. De meesten drinken aquardiente uit de bodega van een zoon. Gabo houdt het bij whisky. Na de doopplechtigheid komt hij naast ons zitten op voorwaarde dat er niet meer gefilmd wordt.

Naast Honderd jaar eenzaamheid *vind ik* Kroniek van een aangekondigde dood *je beste boek.* ‘Misschien heb je gelijk, dat boek lijkt het meeste op dat wat ik wilde schrijven. Er zijn allerlei momenten bij het schrijven dat het boek de schrijver begint te domineren. Dat het zijn eigen weg gaat, zich zo aan de auteur opdringt dat deze tenslotte doet wat het boek wil.

De *Kroniek is exact* zo geschreven als ik dat wilde. En bovendien is het een vorm die ik al zocht toen ik begon met schrijven. Een synthese tussen journalistiek en literatuur. In die zin is het een boek dat mij zeer na staat. Het zou een mooi laatste boek in mijn carrière zijn geweest, maar ja, er waren nog zoveel plannen.’

> Op de dag dat ze hem zouden doden, stond Santiago Nasar om 5.30 uur 's morgens op om de komst van de boot waarmee de bisschop zou arriveren, af te wachten. Hij had gedroomd dat hij door een vijgenbomenbos liep, waar een zacht regentje viel, en in zijn droom was hij heel even gelukkig, maar toen hij wakker werd had hij het gevoel dat hij totaal onder de vogelpoepspetters zat. ‘Hij droomde altijd van bomen,’ vertelde Plácida Linero, zijn moeder, mij zevenentwintig jaar later, terwijl ze zich de details van die onaangename maandag weer in herinnering riep. ‘De week daarvoor had hij gedroomd dat hij in z'n eentje in een zilverpapieren vliegtuig zat, dat zonder ergens tegenop te botsen tussen de amandelbomen door vloog,’ vertelde ze mij.
> *(Kroniek van een aangekondigde dood)*

Márquez en filmploeg foto: Annette Kentie

Wat zou nu je laatste boek moeten zijn?

‘Een projekt dat heel lang zal duren, het schrijven van mijn memoires. Niet chronologisch zoals men dat meestal doet, maar in een vorm waarin ik vertel wat de werkelijkheid is achter mijn boeken, waar elke episode uit mijn boeken vandaan komt, wat ik in mijn leven heb meegemaakt. Het is een manier van vertellen die interessant is voor mijn lezers.

Ik heb uitgerekend dat het, bij een goede voorbereiding, een werk wordt van zes tot tien delen. Als ik 400 pagina's af heb moet dat deel worden uitgegeven en dan maar zien hoe het verder gaat. Zo is het systeem dat ik zou willen volgen. Op het moment dat ik de laatste letter op papier zet moet ik sterven, dat zou het mooiste zijn. Maar of het mogelijk is?’

Boeli van Leeuwen
Gabriel García Márquez

Het is kenmerkend dat hij, bij het vernemen van het goede nieuws, alle tekenen vertoonde van een opgewonden kind dat een enorme lollypop cadeau had gekregen. En wel een lollypop waar hij op had zitten wachten! Zijn voorgangers mogen dan ingetogen en bescheiden de blijde mare in ontvangst genomen hebben: Gabo trok ijlings, vergezeld van een grote schare vrienden, bewonderaars en klaplopers naar een plaatselijk hotel waar hij alle flessen en registers van zijn blijdschap opentrok.

Iedere vogel zingt nu eenmaal zoals hij gebekt is: Samuel Beckett hief na het winnen van dezelfde prijs zijn handen afwerend ten hemel en fluisterde: ‘Oh, my God, what a calamity!’ Sartre, preuts over zijn bril loenzend, legde een gedegen filosofische verklaring af waarom hij geen prijs kon aanvaarden waaraan het bloed van de wapenhandel kleefde. De een noemt dit principieel, de ander ‘to eat your cake and have it too’.

Gabo stak zijn vreugde niet onder stoelen of banken maar begon zich meteen gewiekst aan te passen aan zin nieuwe status. Aan ‘News-week’ verklaarde hij plechtig dat hij veel van muziek hield, yes sir, alle soorten muziek: ‘but I depend on Beethoven’. Daarvóór had ik nooit anders vernomen dan dat Bela Bartok zijn lievelingscomponist was.

Via de telex van het A.N.P. kwam de pikante uitspraak dat de beste plaats om te schrijven een bordeel is: iedere avond feest en 's ochtends heerlijk rustig! Hij achtte het onnodig te vermelden dat hij deze uitspraak aan Faulkner had ontfutseld. Toch heeft hij, donders goed wetend dat hij de Nobelprijs eens moest krijgen, ooit een artikel geschreven voor ‘El Espectador de Bogotá’, waarin hij de hele ‘politikeria’ rond de prijs aan de kaak stelt en droogjes opmerkt dat hij een produkt is van ‘kapitaal dat geïnvesteerd is in de goudmijnen van Zuid-Afrika, en de Nobelprijs wordt dus betaald met het bloed van de zwarte slaven.’ Maar wat hem werkelijk bezighoudt is ‘het onder de schrijvers wijdverbreide bijgeloof dat de Nobelprijs voor literatuur doorgaans een postuum eerbewijs is: van de 75 prijswinnaars zijn er maar 12 in leven.’ Vele schrijvers gaan volgens hem ‘gebukt onder een metafysische angst, want ze raken er steeds meer van overtuigd dat niemand de Nobelprijs langer dan zeven jaar overleeft. De statistieken leveren er leen bewijs voor, maar ze spreken het evenmin tegen: 22 Nobelprijswinnaars zijn binnen deze termijn overleden.’

Hij gaat nerveus geval voor geval na, knikkert de uitzonderingen eruit, weegt alles af tegen kabbalistische gemiddelden en wijst met een trillende vinger op gevallen van vrijwel onmiddellijke afstraffing met de dood.

Wat Sartre betreft: ‘deze gaf er geen blijk van geloof te hechten aan het mysterie van de getallen, behalve toen een journalist hem op een keer vroeg of hij geen spijt had van het feit dat hij de Nobelprijs had geweigerd. Hij antwoordde toen: “Integendeel, dat heeft mij het leven gered.”’ Waarop Gabo duidelijk nerveus laat volgen: ‘Het verontrustende is dat hij een half jaar na die uitspraak stierf.’

Kaleidoscoop

In hoge mate bijgelovig is hij, want: ‘wie geen God heeft, moet bijgelovig zijn.’ De lijst daarvan is onuitputtelijk: geel is O.K., zonder gele rozen kan hij niet werken maar hij is als de dood voor goud, plastic bloemen, pauwen, smoking en rok, blinde musici, ‘karkó's’ achter de deur, ceremoniële kleren, naaktlopen met schoenen aan,

en ga zo maar door. Zelfs sommige woorden hebben op zich ‘een kwalijk effect’: niveau, parameter, context, symbiose.

Hem in een paar woorden vangen is niet mogelijk: hij is als een kaleidoscoop die bij iedere verandering van de invalshoek een nieuw beeld toont: warm, kinderlijk, vitaal, bijgelovig, zijn inkomsten nauwkeurig in de gaten houdend, edelmoedig en op de centen tegelijk, behendig in zijn public relations, ijdel en nederig, politiek een romantische socialist die zich niet laat classificeren, op dit ogenblik met recht te beschouwen als een kapitalist met een geweten. Het is goed te bedenken dat hij noch in Cuba noch in Colombia verkiest te wonen, doch in Mexico!

Hij stelt zich bewust doctrinair links op: als rechtgeaard schrijver is hij dit verschuldigd aan de mensheid! Hij is bevriend met de groten der aarde: Mitterand, López Portillo, wijlen Omar Torrijos, Fidel Castro.

García Márquez speelt af en toe een beetje de politieke martelaar; op gezette tijden gaat hij in ballingschap of vlucht hij hals over kop voor een imaginaire bedreiging. Dit alles in de Zuidamerikaanse traditie: of je leeft in ballingschap of je wordt ambassadeur in Londen of minister van Onderwijs en Cultuur!

Hij is wel degelijk politiek geëngageerd maar ook een poseur. In wezen is hij ‘conservative in value’. Hij bezit verschillende comfortabele woningen, is stevig verankerd in een degelijk en ouderwets huwelijk met Mercedes en heeft twee zoons die zich niet in de jungle bevinden met een stengun in de hand.

De grootste

Volgens het A.N.P. zou hij het bedrag, verbonden aan de prijs, besteden aan het oprichten van een krant in zijn geboorteland. Iemand die hem goed kent zei tegen me: ‘Gabo $150.000,- in een krant steken? Nou, maar dan alleen als hij eerst een uur met de boekhouder heeft gesproken om te zien hoe de balans er voor staat’.

Deze kleine stevige man, met zijn snor als een slecht gesnoeide tuinheg, is de grootste schrijver die anno 1983 op onze aardbodem rondloopt. Ik zeg niet dat hij de beste is, want daar valt altijd over te twisten, maar zonder enige twijfel de grootste. Toch betoogde daags na het grote nieuws over de Nobelprijs een verontwaardigde commentator van Radio Caracas Televisión, dat García Márquez de prijs ten onrechte had gewonnen want Borges zou preciezer en diepzinniger zijn en Vargas Llosa gedisciplineerder en strakker, maar hij vernielde in één adem zijn eigen betoog met de mededeling dat die jongens in Zweden een stel linkse rakkers zijn die een politiek oordeel hadden geveld. Daarna maakte hij de zaak nog erger door te verzekeren dat hij persoonlijk García Márquez als een zeer groot schrijver beschouwde, maar verdomme nog aan toe hoe lang zit Borges al niet op de prijs te wachten! Een tikkeltje waarheid zit wel in zijn betoog want García Márquez heeft herhaaldelijk gezegd dat Borges de prijs allang zou hebben gekregen als hij zich maar niet zo obstinaat-conservatief had opgesteld in zijn politieke uitspraken.

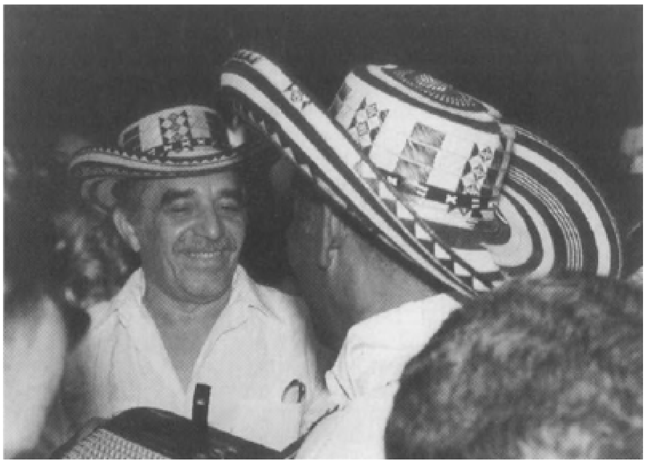
Laat ik hier meteen bekennen dat ik niet van Borges houd, hem daardoor nauwelijks ken en dat Mario Vargas Llosa pas kort geleden door ‘Time’ onder mijn aandacht is gebracht in een uitgebreid hoofdartikel en nu met pijn en moeite wordt gelezen. Want Spaans lezen kost mij pijn en moeite, al heb ik zes jaar in Spaanstalige landen gewoond en gewerkt!

Naipaul, die soms in één adem als kandidaat voor de prijs werd genoemd, schrijft het ene voortreffelijke boek na het andere; zijn analytisch vermogen en intelligentie gekoppeld aan een uitzonderlijk talent dwingen mijn eerbiedige bewondering af. Maar wat hou ik over? Geen mandarijnen op zwavelzuur doch stapels lijken, die vlijmscherp tot de laatste vezel en zenuw zijn ontleed. Naipaul is de grote patholoog-anatoom van de wereldliteratuur, een van de beste schrijvers ter wereld. Toch durf ik zijn boeken niet ‘groot’ te noemen. Want een boek is pas groot wanneer er een wereld voor ons opengaat waarin de schrijver zelf ten onder gaat aan het geschapene en in zekere zin machteloos staat ten aanzien van zijn creatie. Zijn personages krijgen als het ware een autonoom bestaan zodat hun schepper vol verbazing later het werk van zijn geest en handen gadeslaat gelijk God zelve die sinds de schepping van Adam moest toezien hoe zijn schepselen de vreemdste capriolen uithalen.

Etiket

Grote romanfiguren bestaan even concreet als mensen van vlees en bloed en bezoeken ons op gezette tijden gedurende geheel ons leven: ze zijn ons vertrouwder dan neven en nichten, ooms en tantes. Ik denk bijvoorbeeld aan Pierre in *Oorlog en vrede* in zijn smetteloos wit pak met zijn hoge hoed op, die een uitstapje gaat maken naar het slagveld: een soort picknick aan de rand van de dood; aan kapitein Ahab in *Moby Dick* met zijn houten poot, zo bezeten van die walvis dat hij zijn vuist naar de hemel balt en uitschreeuwt: ‘I'll strike the sun if the sun insults me’; aan Raskolnikov in *Schuld en boete* die een oude vrouw de schedel inslaat omdat hij moet boeten voor een schuld die hij zelf niet begrijpt maar die wij allen kennen.

Nu plakken critici graag een etiket op een schrijver zoals een verzamelaar dat doet boven een vastgeprikte vlinder. Gabo heeft volgens deze heren een ongebreidelde fantasie: hij breekt alle wetten van de natuur naar believen, hij laat zijn personages magische handelingen verrichten en tenslotte vinden ze het etiket: hij is een ‘magisch realist’. Maar er is niets fantastisch in het werk van García Márquez.



Vallenato-festival, 1983, foto: Annette Kentie

In een interview (in *De geur van guave*) verzet hij zich met kracht tegen het begrip ‘fantasía’. Een schrijver moet volgens hem niet vervallen ‘tot chaos of tot totaal irrationalisme. Want ik denk dat de verbeelding slechts een instrument is om de werkelijkheid mee te bewerken, maar dat de bron van de creativiteit altijd de werkelijkheid is. En de fantasie, ofwel het pure en simpele verzinsel, in de stijl van Walt Disney, zonder enig aanknopingspunt met de werkelijkheid, is het verwerpelijkste dat er bestaat. Kinderen houden ook niet van fantasie, maar wél van verbeelding. Het verschil daartussen is hetzelfde als tussen een menselijk wezen en de pop van een buikspreker.’

Het verschil tussen ‘verwerpelijke fantasie’ en ‘verbeelding als bewerking van de waarheid’ is de kern van de zaak voor een goed begrip van zijn werk. Laat ik U een voorbeeld geven van wat hij bedoelt. Toen Jules Verne schreef over reizen naar de maan en tochten van 10.000 mijl onder water noemden de miereneukers en geleerden hem ‘een fantast’. De facto benaderde Verne met zijn enorme verbeelding zo dicht mogelijk de werkelijkheid, zoals die zich *later* zou openbaren strikt volgens de wetten van de natuur. Voordat die atoomduikboten en ruimtevaartuigen *een realiteit* werden, beschouwden de kinderen de boeken van Verne als waarheid terwijl arrogante professoren via ingewikkelde formules op papier bewezen dat Verne een fantast was die er maar op los schreef: maar de kinderen wisten wel beter! En welke geleerde durft Verne nu een fantast te noemen nadat een man op de maan heeft rondgekuierd?

Laten we het daarom niet langer hebben over ‘fantasia’ die alleen maar tot de chaos kan leiden en spreken van de realiteit zoals die, getransformeerd door de verbeelding van de schrijver, tot ons komt. Gabo gaat er van uit dat de realiteit, per sé, altijd magisch is. Er is geen andere. We weten heel precies wanneer het besef bij Gabo ontwaakte dat ook een ‘separate reality’ mogelijk is. Als student in Bogotá leende hij eens *De Gedaanteverwisseling* van Kafka van een vriend: 'Hij trok zijn jasje en schoenen uit, ging op bed liggen, sloeg het boek open en las: ‘Toen Gregor Samsa na een onrustige nacht wakker werd, ontdekte hij dat hij in zijn bed in een reusachtige kever was veranderd.’ Gabriel sloot het boek met trillende handen: ‘Verdomme,’ dacht hij, ‘dus dat kun je maken.’ (*De geur van guave*)

Kinderjaren

Kafka sloeg als het ware een gat in zijn bewustzijn maar wat er naar boven kwam heeft met Kafka en zijn wereld niet zoveel te maken. Want alles wat Gabo later zou schrijven gaat terug naar zijn kinderjaren. De eerste 8 jaar van zijn leven hebben ons alle schatten geschonken die in zijn boeken te vinden zijn. Daarom is het voor een goed begrip nodig terug te gaan naar deze vroege jeugdjaren. En ze zijn als een verhaal dat hijzelf had kunnen schrijven en wellicht ook geschreven heeft.

Een gesjeesde student in de medicijnen die om onnaspeurlijke redenen het vak van telegrafist had gekozen werd verliefd op een meisje dat aan de noordkust van Colombia in het dorp Aracataca woonde. De ouders van het meisje, Coronel Márquez en zijn vrouw Doña Tranquilina die om verschillende redenen tegen het huwelijk waren, begonnen het meisje van dorp naar dorp te schuiven om het huwelijk te voorkomen. Maar overal waar Louise verscheen lag er een liefdesverklaring in morse haar op te wachten: de telegrafist volgde haar pelgrimage hardnekkig met zijn vinger op het sein-apparaat. Toen de stroom van telegrammen maar niet ophield, zwichtte de kolonel tenslotte en gaf zijn zegen. Het paar trouwde en ging in Riochacha wonen. Toen Louise echter zwanger werd eiste de kolonel dat zijn dochter in Aracataca het kind ter wereld zou brengen. En aldus werd Gabriel in het huis van zijn grootouders geboren, als eerste van de 16 echtelijke en talrijke buitenechtelijke kinderen die later zouden volgen.

Voor de grootmoeder, Doña Tranquilina, afkomstig van het stoffige zongeblakerde schiereiland Guajira met zijn Indianen, smokkelaars en 'brujos', bestond geen grens tussen levenden en doden. Ze hield gesprekken met overleden familieleden die op bezoek kwamen en schoof zo leven en dood in elkaar. Het tengere jongetje met zijn enorme zwarte ogen zat ademloos in deze realiteit gevangen. De kolonel, zwaar en buikig, geteisterd door glaucoom, troonde aan het hoofd van de tafel en vertelde van het leven en sterven van soldaten, van de gruwelijke 'guerra civil' waarin 100.000 Colombianen omkwamen. Hij riep beelden op van de gewonden die kermend tussen de pilaren van kerken wegkropen en van de moed en wanhoop, van de lange rijen verworpenen der aarde die tegen de muren van de kerkhoven werden gefusilleerd.

'Jij weet niet wat een dode denkt,' zei hij eens tegen het jongetje: een uitspraak die hij nooit meer vergat. Aan de hand van de kolonel bezocht hij rondreizende circussen waar hij tovenaars, clowns en kamelen als een magische realiteit onderging. En in dit zonverschroeide dorp met zijn vervallen houten huizen, belaagd door danseressen en hoeren die door de 'bananen-boom' daarheen getrokken waren, bestond er nog een geheel aparte wereld. Achter het kippegaas van de 'United Fruit' kon het jongetje sprankelende, blauwe swimmingpools zien waarin lachende meisjes ronddartelden, prille grasvelden waarop glanzende paarden rondliepen en smetteloze tennisbanen waarop blonde 'gringos' een bal heen en weer sloegen.

Wanneer Gabo later in interviews over zijn eerste jeugd spreekt komen zijn ouders bleek en onwezenlijk over: hij laat als goede zoon geen kwaad woord horen en hij probeert achteraf een dimensie aan ze toe te kennen, die niet erg overtuigend overkomt. De warmte en het enthousiasme borrelen pas naar boven wanneer hij het over zijn grootouders heeft. Als van iemand gezegd kan worden dat hij als het ware een generatie heeft overgeslagen dan is dat wel Gabo - in al zijn werk zijn sporen terug te vinden van de wereld van Doña Tranquilina en Coronel Márquez. Zij zijn als het ware de ijkpunten in de wereld van zijn verbeelding. Toen Gabo 8 jaar oud was stierf zijn grootvader en zijn leven in Aracataca werd als met een mes afgesneden.

Plechtstatig

Hij ging naar Bogotá: 'Een verre en lugubere stad, waar al sinds het begin van de zestiende eeuw een meedogenloze motregen viel.' De verschrikkelijke eenzaamheid van deze jeugdjaren onderging hij als 'een straf en die ijskoude stad als een onrecht.'

Zo triest en verlaten was hij dat hij zondags de hele dag in de tram rondreed van begin naar eindpunt en zo weer terug. Hij zou nooit wennen aan de formele, gesloten, plechtige Colombianen van het hoogland en zou later zeggen: ‘Ik ben bang voor plechtstatigheid en ik kom uit het plechtstatigste land ter wereld.’

Hij keerde pas terug naar Aracataca toen hij zijn rechtenstudie afbrak om samen met zijn moeder het huis van zijn grootouders te verkopen. Het dorpje kwam hem spookachtig voor, dichtgeslagen door de hitte, vervallen en verlaten.

Dit weerzien was voor hem even belangrijk als de ‘metamorfose’ van Kafka; het leek of in deze straten al honderd jaar eenzaamheid rondzweefde. We weten natuurlijk allen dat García Márquez Colombiaan is.

Maar in wezen behoort hij tot het cultuurgebied door Alexander von Humboldt als volgt afgebakend: ‘Neem een passer en beschrijf een cirkel van Rio de Janeiro tot Washington D.C. en laat binnen deze cirkel alle Caribische eilanden vallen’. De zuidelijke staten van Noord-Amerika, Cuba, Santo Domingo en de

kust van Venezuela en Colombia zijn voor ons herkenbare realiteiten. Faulkner, García Márquez, Cola Debrot en Nicolás Guillén schrijven allen vanuit dezelfde optiek en met een zeer eigen Caribische gevoelswaarde. En García Márquez heeft bij herhaling gezegd: ‘Ik voel me overal een vreemdeling, behalve in het Caribisch gebied.’ Hij is bij uitstek een Caribisch fenomeen en in vrijwel al zijn boeken wordt het schone eiland Curaçao genoemd. Het is dan ook geen wonder dat na de ‘coup de foudre’ van Kafka: ‘Verdomme, dus dat kun je maken’, Faulkner een grote invloed op hem heeft gehad.

Invloed

Naarmate hij bekender werd, ontaardde het zoeken naar schrijvers die hem hebben beïnvloed in een spel. De groten der aarde werden erbij gesleept: Sophocles, Tolstoi, Rabelais, Borges en ga zo maar door, maar in een interview maakte hij op de vraag welke schrijvers hem het meest hebben beïnvloed de snedige opmerking: ‘Dat wisselt om de veertien dagen. Mijn vaste favorieten zijn Sophocles en Conrad. Deze week is Mohammed Ali met zijn prachtige autobiografie favoriet.’ Met andere woorden: ‘cut the crap!’

Ik geloof dat Gabo zwaar werd beïnvloed door Faulkner, en op een andere manier door Borges, Kafka en Virginia Woolf. We weten dat hij van Hemingway en Graham Greene schrijftechnieken heeft geleerd. Hij hield ook van Rubén Darlo en de slechte dichters en gezwollen romans uit de 19de eeuw las hij met plezier en profijt, maar dat *Tarzan en de apen* nu in alle ernst erbij moet worden gesleept is ‘de grootste onzin’ in optima forma.

Ook de rotvraag die iedere schrijver achtervolgt: ‘Wat vindt U zelf Uw beste boek’, is door hem herhaaldelijk verschillend beantwoord. Het hangt van het tijdstip en van de vragensteller af. Iedere schrijver vindt zijn laatste boek erg goed. Ten eerste is het kind pas ter wereld en ten tweede legt niemand graag een testimonium paupertatis af.

Merkwaardig is wel dat hij *Honderd jaar eenzaamheid* zelden of nooit zijn beste boek noemt, want met dit boek heeft hij op slag wereldnaam gemaakt. Zo zijn er in de metro van Buenos Aires meer exemplaren van dit ene boek verkocht dan van al zijn vorig werk in de hele wereld. Niet alleen werd het in 22 talen vertaald en werden meer dan 6 miljoen exemplaren ervan verkocht, maar ook zijn andere boeken werden herdrukt en gelezen terwijl er groot publiek lag te wachten op *De herfst van de patriarch*. Hij heeft herhaaldelijk *De kolonel krijgt nooit post* en *Kroniek van een aangekondigde dood* zijn beste boeken genoemd.

In 1978 echter gaf hij aan een verslaggever van ‘La Calle’(Madrid) een commentaar dat mij zeer bevalt:

‘*Honderd jaar eenzaamheid* was al voordat ik het schreef door mij overtroffen. Ik geloof dat mijn beste roman *De kolonel krijgt nooit post* is. Het is zo dat wat in *Honderd jaar eenzaamheid* wordt verteld op het leven van iedereen lijkt, en dat het meer succes heeft gekregen dan mijn andere boeken komt door de lineaire, vloeiende en in zekere zin oppervlakkige manier waarop het is geschreven. *De herfst van de patriarch* is literair gezien veel belangrijker. Ik ben er hoe dan ook van overtuigd dat *De herfst van de patriarch* mij voor de vergetelheid zal behoeden, wanneer niemand zich meer herinnert of kolonel Aureliano Buendía een historisch personage was of de naam van een straat.’

Met deze uitspraak ben ik het volledig eens. Begrijp me goed: *Honderd jaar eenzaamheid* is een 'blockbuster' van een boek en zit natuurlijk veel geraffineerder in elkaar dan Gabo het wil doen voorkomen. Hier spreekt ook het wantrouwen van de schrijver jegens zijn 'best-seller' die hem rijk heeft gemaakt. Hij wantrouwt die enorme oplage.

En dit kon wel eens gerechtvaardigd zijn want een oppervlakkige peiling heeft mij doen beseffen dat op Curaçao tientallen mensen het boek in de kast hebben staan zonder het ooit gelezen te hebben. Het staat naast *Oorlog en vrede* en *Moby Dick* stof te verzamelen. Een belezen vriend zei tijdens een receptie tegen me: 'Ik kon er niet doorheen komen. Toen heb ik de Engelse uitgave gekocht. Pió. Ik snap er geen snars van'.

Paradijs

Laat ik vooropstellen dat ik *Honderd jaar eenzaamheid* een geweldig boek vind. Macondo is voor mij even tastbaar als Banda Bou en ik heb met alle zeven generaties van de familie Buendía alle honderd jaren intens meegeleefd. Vanaf het moment dat de zigeuner Melquiades Macondo binnentreedt als de slang in het paradijs om José Arcadio Buendía van de

boom der kennis te laten proeven, werd ik meegenomen op een lange, verbijsterende tocht van Genesis naar Apocalyps. De wereld van Macondo, waarin alle ontdekkingen van de mensheid opnieuw ontdekt moeten worden, is adembenemend.

Márquez in Valledupar, 1983, foto: Annette Kentie

Het is een waar genot om de magische proporties van ijs, magneten, sextanten en landkaarten opnieuw te ondergaan. De woede van José Arcadio's vrouw Ursula wanneer hij zijn ontdekking aankondigt 'dat de wereld rond is als een sinaasappel' verschilt in niets van de razernij van een hele reeks geleerden vele eeuwen terug toen zulks bekend werd gemaakt. En onherroepelijk komt met de kennis ook het kwaad dit unieke paradijs binnen: de ondergang die daarop volgt is een machtig stuk literatuur.

De verbeelding van Gabo doet me vaak denken aan die van Einstein. Ook Einstein vond een magneet iets heel bijzonders want toen hij op 5-jarige leeftijd een kompas van zijn vader kreeg was het apparaat voor hem niet een bewijs dat het noorden electro-magnetisch is maar een openbaring van het fenomeen en de magische proporties van het electro-magnetisme zelf. En tot zijn dood bleef het voor hem een wonder. En de leer van de relativiteit berust tenslotte op de vraag van de 16-jarige Einstein: 'Hoe zou de wereld eruit zien als ik op een lichtstraal zat?' Dit 'zien met nieuwe ogen', deze enorme verbeeldingskracht hebben Einstein en Gabo in hoge mate gemeen. Ze zijn de twee grootste dichters der verbeelding van onze eeuw.

Maar er is een dartelheid in *Honderd jaar eenzaamheid*, een speelsheid waardoor de spanning niet van begin tot eind even strak kan worden volgehouden.

Gabo heeft gelijk wanneer hij zegt dat het boek tot op zekere hoogte oppervlakkig is. Hij bedoelt, naar ik het uitleg, dat hij op een bepaald moment naar links maar ook naar rechts had gekund.

De patriarch

In *De herfst van de patriarch* is er geen enkele uitwijkmogelijkheid. Het is één lang gedicht in proza en heeft een ongelooflijke 'density': het is als een klomp uranium. Technisch is het razend knap want hij gaat in één adem over van de eerste persoon naar de derde terwijl hij als verteller zelf ook nog aan het woord blijft. De patriarch: deze adembenemende, bizarre en monsterachtige man met zijn mismaakte voeten

en een testikel als een cocosnoot, zo oud als het oudste reptiel, zo wreed en meedogenloos dat een klok stilstaat als hij ernaar kijkt, deze legendarische en satanische generaal waarin alle Zuidamerikaanse en Caribische dictators terug te vinden zijn, is tegelij-

kertijd zo zielig, dat je zin krijgt om te huilen. Ziehier hoe de man, die 2000 kinderen met dynamiet laat opblazen en één van zijn generaals op een enorm zilveren blad, goudbruin gebakken en vers uit de oven, maar in vol ornaat en met 14 pond medailles op zijn borst aan zijn officieren tijdens een feestmaal laat opdienen, ziehier hoe dezelfde man door zijn moeder wordt toegesproken:

> Denk aan je toekomst, mijn zoon, want ik wil je niet met een hoed bij de kerkdeur zien zitten bedelen, want ze kunnen je zo van de stoel halen waar je op zit en je kunt niet lezen of schrijven, zelfs niet zingen en je bent geen zeeman of aartsbisschop, denk eraan, je bent alleen maar generaal, en generaals, dat zeggen ze zelf, dienen nergens anders voor dan om bevelen uit te delen.

Het is zonder meer geniaal om deze geslepen en onverzettelijke tiran heel langzaam in het gevoelsleven van de lezer om te buigen naar een eenzame oude man, een pathetische gevangene in zijn paleis vol koeien en kippen, omringd door leprozen en mismaakten, die in de rozenperken liggen te bedden, tussen hoeren, soldaten en officieren die alsmaar complotten smeden zodat wanneer hij 's avonds zijn mismaakte lijf op de vloer uitstrekt en zijn hoofd als een kind op zijn arm legt, niet alleen ons mededogen maar ook ons medelijden mét hem is.

García Márquez omschrijft dan ook treffend de inhoud van het boek als: ‘De eenzaamheid van de macht’.

En zij die beweren dat zo'n dictator te ‘fantastisch’ is om waar te zijn krijgen historische voorbeelden voorgeschoteld van dictators die volgens hem ten onzent sowieso allen waanzinnig zijn. Zo heeft Papa Doc eens in Haïti alle zwarte honden laten afmaken omdat één van zijn vijanden zich in een zwarte hond had veranderd; doctor Francia van Paraguay liet per decreet alle mannen op hun 21ste verjaardag trouwen; Maximilián Hernández Martinez van El Salvador liet op een goede dag alle straatlampen in zijn land met rood papier omwikkelen om een mazelen-epidemie te bestrijden: dezelfde Hernández die een pendule uitvond die hij boven zijn bord hield om te zien of zijn eten vergiftigd was.

Deze onschuldige voorbeelden tonen aan dat de werkelijkheid altijd ‘stranger than fiction’ is. Hoewel we in de patriarch alle dictators terugvinden die in onze streken ooit hebben geleefd en nog zullen leven, heeft hem wellicht het meest voor de geest gestaan Juan Vicente Gómez van Venezuela met zijn intuïtie die zo buitengewoon was dat het op helderziendheid leek.

Noodlot

In tegenstelling tot een vreugdevol meeleven met de bewoners van Macondo die allen schijnen te balanceren op het dartele, dansende proza van *Honderd jaar eenzaamheid* komen we in *De herfst van de patriarch* in de ban van de onheilspellende, claustrofobische wereld van een onontkoombaar noodlot. De taal is hier poëtisch gesloten: de woorden grijpen in elkaar als haken.

In tegenstelling tot *Honderd jaar eenzaamheid* gebruikt Gabo in *De herfst van de patriarch* vaak de techniek van het ‘hardop denken’ om het meest wezenlijke van de patriarch te openbaren. Een Amerikaanse criticus zei op het terras van Avila Beach tegen me: ‘The difference between those two books is *One hundred years*

of solitude somehow makes you happy as hell and *The autumn of the patriarch* makes you fucking sad!'

Ziehier hoe de generaal mijmert over de gevolgen van zijn eigen dood:

Valledupar, 1983, foto: Annette Kentie

> Want hij zei altijd dat denken aan de wereld na je dood net zoiets asgrijs was als de dood zelf, godverdomme, want als ik

> dood ga zullen de politici toch terugkomen en de hele rotzooi onder elkaar verdelen net als in de tijd van de Spanjolen, dat zullen jullie zien, zei hij, de pastoors, de gringos en de rijken zullen alles weer onder elkaar verdelen en er blijft natuurlijk weer niets over voor de armen, want die zullen altijd de lul blijven en op de dag dat de stront een cent waard is worden de armen zonder kont geboren, dat zullen jullie zien, zei hij.

Hoezeer zijn leven met dat van zijn land en volk verweven is, wordt het best geïllustreerd door de beroemde kwestie met de electrische stoel die hij als een ‘beschaafd’ executiemiddel wilde invoeren:

> Hij had het barbaarse executiesysteem van vierendelen metaarden afgeschaft en hij had geprobeerd de electrische stoel ervoor in de plaats te zetten die de commandant van de landingstroepen hem cadeau gedaan had om te zorgen dat ook wij gebruik konden maken van de meest beschaafde manier van doden, hij had het gruwel-laboratorium in het fort in de haven bezocht waar ze de meest uitgeputteolitieke gevangenen uitkozen om te oefenen met de troon van de dood die het hele electrische potentieel van de stad opslokte met zijn schokken, wij wisten precies hoe laat het dodelijke experiment plaatsvond want dan zaten we even in het donker terwijl onze adem stokte van schrik, we namen een minuut stilte in acht in de havenbordelen en dronken een borrel op de ziel van de veroordeelde, niet één keer maar heel veel keren, want de meeste slachtoffers bleven als een worst in de riemen van de stoel hangen met een geur van geroosterd vlees maar nog wel snuivend van pijn net zolang totdat iemand zo vriendelijk was om hem de kogel te geven om er een eind aan te maken na meerdere mislukte pogingen.

Deze tragi-komische situatie toont aan dat evenzeer als het gehele land zijn slachtoffer is, hij zelf ook onderworpen is aan de uitzichtloze conditie van zijn land.
Om dit te verduidelijken: op Curaçao zouden wij de elektrische stoel ook niet kunnen invoeren want je kan er de donder op zeggen dat de machines van de KAE op het juiste moment om de een of andere mysterieuze reden de toevoer van electriciteit zouden staken.
Ze zijn in elkaar gestrengeld, deze patriarch en zijn land. Kan hij überhaupt anders zijn dan die hij is geworden? Het is een trieste bekentenis die hij aan Monseñor Demetrio Aldous aflegt:

> In dit vaderland dat ik niet uit eigen vrije wil gekozen heb maar dat ze me kant en klaar gegeven hebben precies zoals u het heeft gezien, zo is het en zo is het altijd geweest, met die atmosfeer van onwerkelijkheid, met deze strontgeur, met deze mensen zonder historie die alleen maar in het leven geloven en in niets anders, dit is het vaderland dat ze me zonder iets te vragen gegeven hebben, pater...

De droefheid van dit bestaan wordt magistraal door Gabo als volgt samengevat:

> Hij was zonder dat hij zich erover verbaasde tot de schandelijke fictie gekomen dat hij regeerde zonder macht, geroemd werd zonder glorie en gehoorzaamd zonder autoriteit op het moment dat hij er in het spoor van de gele bladeren van zijn herfst van overtuigd raakte dat hij nooit meester zou worden over heel zijn macht, dat hij gedoemd was om het leven

> slechts van de andere kant te kennen, gedoemd om de naadjes te ontcijferen en correcties aan te brengen in de draden van het netwerk en de knopen van de schering van de gobelin van illusies van de realiteit.

En hij zit niet alleen gevangen in het lotsbestaan van zijn eigen volk, hij heeft ook te maken met grotere wereldse machten die hem aan hun wil onderwerpen. Zo legt de Amerikaanse ambassadeur Mac Queen hem eens ongezouten uit hoe het zit, wanneer hij hem zelfs de Caribische zee afperst:

> Er is nu geen tijd meer voor discussies, excellentie, de regering werd niet gesteund door hoop of conformisme, zelfs niet door terreur maar louter en alleen door de luiheid van een vroegere, onherstelbare desillusie, gaat u de straat maar op en ziet u de waarheid maar onder ogen, excellentie, wij bevinden ons in de laatste bocht, of de mariniers komen of wij nemen de zee mee, er is geen alternatief, excellentie,

> er was geen alternatief, moeder, dus toen hebben ze de Caribische zee in april meegenomen, de scheepvaartkundige ingenieurs van ambassadeur Ewing hebben hem in genummerde losse stukken meegenomen om hem ver van de orkanen weer uit te zaaien in de bloedrode ochtendstonden van Arizona, ze hebben hem meegenomen met alles wat erin zat, generaal, met de weerkaatsing van onze steden, onze angstige drenkelingen, onze demente draken, ondanks het feit dat hij een beroep gedaan had op de meest gewaagde registers van zijn duizendjarige slimheid in een poging om een nationale uitbarsting van protest tegen die roof te ontketenen (...) ik moest in mijn eentje ondertekenen en ik dacht lieve moeder Bendición Alvarado niemand weet beter dan jij dat je beter zonder zee kan zitten dan een landing van mariniers toestaan.

Een tragisch boek, geniaal van begin tot eind en voor altijd behorend tot de allergrootste scheppingen in de wereldliteratuur.

Eén fundament

Alle andere boeken van García Márquez hebben de twee groten tot hoeksteen, ja zelfs moet men zich afvragen of hier niet sprake is van één fundament. Zoals Gabo eens heeft gezegd: 'Ik geloof dat een schrijver maar één enkel boek in zijn leven schrijft. Soms in verschillende delen.'

Laat ik hier vermelden dat *Afval en dorre bladeren* het enige boek van hem is waar ik onverschillig tegenover sta. Zoals Newsweek terecht zegt: 'Faulkner's dead hand lies heavy on that book, a story that in retrospect seems dry and crabbed'.

Zijn andere boeken zijn alle de moeite waard doch slechts twee ervan hebben dezelfde status als *Honderd jaar eenzaamheid* en *De herfst van de patriarch*.

Reeds in 1962 verschenen is *De kolonel krijgt nooit post*, een strak en sober meesterwerk. Bij het lezen van dat boek dringt gaandeweg het besef tot je door waarom Graham Greene, die in een dergelijke omgeving een dergelijk onderwerp zou kunnen behandelen, geen groot schrijver is: omdat Major Scobie in *The heart of the matter* en de 'whiskey-priest' in *The power and the glory* uiteindelijk de theologische visie van Greene moeten bevestigen. Ze zijn niet autonoom maar de gevangenen van hun schepper.

De kolonel, die wij in vele andere dimensies in de romans van García Márquez terugvinden, is een personage dat in al zijn onbuigzame glorie voor altijd bij je op bezoek zal komen gedurende al de dagen van je leven. In de meest barre omstandigheden in dat desolate dorp onafgebroken wachtend op zijn pensioen dat nooit zal komen, groeit de kolonel naar het geweldig en heroïsch einde van het boek toe. Het andere boek is *Kroniek van een aangekondigde dood* waarin de oude kwestie van schuld en boete op magistrale wijze wordt uitgewerkt.

Terwijl iedereen in het dorp weet dat er een moordpartij op komst is onttrekt een ieder zich aan het voorkomen van de moord op een wellicht onschuldige man. Zonder te moraliseren of zelfs maar partij te kiezen laat García Márquez zien hoe alle dorpsbewoners onder de meest bizarre doch zeer aannemelijke voorwendselen, zich schuldig maken aan het kwaad van de stilzwijgende medeplichtigheid. Dit boek maakte op mij een diepe indruk niet in de laatste instantie omdat het zo Curaçaos is: wij laten op dit eiland zo vaak misdaden begaan omdat een ieder van ons zo zijn

redenen heeft om zijn bek te houden of domweg omdat wij te beroerd zijn om in te grijpen.

Wonder

Een schrijver van formaat als Vargas Llosa heeft een pil van plusminus 700 pagina's aan Gabo gewijd. Aan het einde is opgenomen een eindeloze rij van boeken en artikelen die Gabo heeft geschreven en die anderen over hem geschreven hebben. Ik heb hier niets anders willen doen dan de kaleidoscoop in mijn hand een tikkeltje omdraaien zodat een paar aspecten van deze grote schrijver voor u werden belicht.

Márquez lezen betekent: ontdekken dat bloemen op u neer zullen regenen en vlinders om uw hoofd zullen fladderen, ja, dat u naar de hemel kunt varen omdat alles in dit leven een wonder is.

Dit artikel, geschreven naar aanleidingvan de uitreiking van de Nobelprijs aan García Márquez, verscheen eerder in de Curaçaose krant Ñapa, 7 januari 1983. Met dank aan Mieke Westra voor haar vertaling van de Spaanse fragmenten.

Maarten Steenmeijer

Neemt Márquez de lezer bij de neus?

Modernisme en postmodernisme in Afval en dorre bladeren en Honderd jaar eenzaamheid

Er is heel wat gespeculeerd over het antwoord op de vraag waarom het moderne Spaans-Amerikaanse proza - dat ik voor het gemak hierna de *boom* zal noemen - in de loop van de jaren zestig internationaal zoveel belangstelling begon te trekken. De antwoorden kunnen ruwweg in twee categorieën worden verdeeld: literaire en niet-literaire. Laat ik met de laatste categorie beginnen. Het meest spectaculaire argument uit deze categorie is dat er achter de *boom* een wijd vertakt complot van uitgevers en schrijvers zou hebben gezeten. De vier 'sterren' van de *boom* - Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar en Mario Vargas Llosa - zouden, geruggesteund door een aantal gerenommeerde uitgeverijen, een soort mafia hebben gevormd, een bende met elkaar bevriende auteurs die niet aflieten de loftrompet over elkaar te steken en die bij tijdschriften en uitgeverijen het werk van anderen tegenhielden.

In 1970 in Barcelona: Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar en Carlos Barral

Deze complottheorie is tamelijk overspannen, want ze schrijft veel meer macht toe aan schrijvers en literaire uitgeverijen dan ze hebben. Bovendien is er van onkiese praktijken geen sprake geweest. Onzinnig is het argument dat de schrijvers het een en ander aan elkaar hebben te danken echter niet, want de *boom* is moeilijk voorstelbaar zonder de omstreeks 1960 sterk opbloeiende onderlinge contacten tussen Spaans-Amerikaanse schrijvers. Niet in de laatste plaats was dit te danken aan het gemeenschappelijke ideaal dat de Cubaanse revolutie - in 1959 begonnen - toentertijd belichaamde: voor het eerst leek een ander, rechtvaardiger soort samenleving in Latijns-Amerika mogelijk te zijn. Tien jaar later zouden, zoals bekend, de geesten zich naar aanleiding van de Padilla-affaire voorgoed scheiden.

De verbetering van de onderlinge contacten was geen overbodige luxe, want tot dan toe waren schrijvers en lezers nauwelijks op de hoogte van wat er direkt over de grens in de andere Spaanssprekende landen van Amerika op literair gebied gebeurde. Een auteur uit Chili wist bijvoorbeeld beter wat er in de Verenigde Staten en Europa aan de hand was dan wat er in de buurlanden Peru en Argentinië gebeurde. Toen men eenmaal elkaars

werk begon te lezen, te interpreteren en te bewonderen, kon een vruchtbare kruisbestuiving plaatsvinden. Het gevoel begon te ontkiemen dat er niet alleen nationale literaturen bestonden (een Chileense, een Argentijnse, een Peruaanse, enzovoort), maar ook zoiets als een Spaans-Amerikaanse. Een van de meest in het oog springende vruchten van deze kruisbestuiving zijn de verwijzingen naar elkaars werk: men ‘leende’ romanpersonages van elkaar. Zo komen in *Honderd jaar eenzaamheid* (1967) van García Márquez romanfiguren voor van onder anderen Julio Cortázar, Carlos Fuentes en Alejo Carpentier. De Mexicaan Carlos Fuentes heeft deze vorm van intertextualiteit op carnavaleske wijze tot het uiterste doorgevoerd in zijn bijna achthonderd pagina's tellende roman *Terra nostra* (1975), waarin een aantal bekende personages uit het werk van Borges, García Márquez, Cortázar, Carpentier en Cabrera Infante elkaar ontmoeten. De sterke verbetering van de onderlinge communicatie heeft ook de poort naar de westerse wereld wijder opengezet. In dit opzicht heeft de Mexicaan Carlos Fuentes een sleutelrol gespeeld. Fuentes - een diplomatenzoon die een groot deel van zijn jeugd in de Verenigde Staten heeft gewoond en vlekkeloos Engels spreekt - kreeg omstreeks 1960 als eerste van de *boom*-auteurs voet aan de grond in de Verenigde Staten. Van de contacten die hij hierdoor in de Noordamerikaanse uitgeverswereld opbouwde, maakte hij op vruchtbare wijze gebruik door te proberen om de uitgevers ook voor het werk van andere contemporaine Spaans-Amerikaanse auteurs te interesseren. Hij was daartoe in staat omdat hij goed op de hoogte was van wat er op dat moment in de rest van Spaans-Amerika werd geschreven.

Toch geloof ik niet dat de geringe kennis die men vóór de jaren zestig in Spaans-Amerika in het algemeen had van elkaars werk alleen maar als negatief moet worden bestempeld, en eenmaal op dit punt beland stap ik langzaam maar zeker over op de *literaire* factoren die van belang zijn geweest voor het ontstaan van de *boom*. Zoals ik net al suggereerde, ging deze geringe interesse voor de literatuur uit de buurlanden gepaard met een grote belangstelling voor de toonaangevende westerse literaturen: de Franse, de Noordamerikaanse, de Engelse en de Duitstalige. Wie de interviews, memoires en beschouwingen leest die betrekking hebben op de doorbraak van de *boom*, wordt getroffen door de gemeenschappelijke literaire voorkeuren. Onafhankelijk van elkaar bleken veel jonge schrijvers op diverse plaatsen van Spaans-Amerika met grote geestdrift dezelfde buitenlandse auteurs te lezen. Niet zelden gebeurde dat in groepsverband. Het bekendste voorbeeld is het legendarische clubje waarin García Márquez omstreeks 1950 zijn leerschool der literatuur doorliep: el grupo de Barranquilla, waarover straks meer. De grootste voorbeelden zijn: Ernest Hemingway, Virginia Woolf, William Faulkner, James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Thomas Mann, Jean Paul Sartre en Albert Camus. De grote nieuwsgierigheid waarmee deze literatuur werd gelezen door de generatie die later bekend zou worden als de *boom*, had tot gevolg dat deze auteurs zich een grondige kennis eigen maakte van de belangrijkste literaire vernieuwingen die zich tijdens de eerste helft van deze eeuw in het westerse proza hadden voorgedaan. Omwille van de overzichtelijkheid breng ik deze vernieuwingen samen onder de noemer modernisme, in het besef dat ik de dingen simpeler voorstel dan ze zijn, want niet alle zojuist genoemde auteurs vallen onder deze noemer.

Het modernisme is tussen 1910 en 1940 de dominante stroming in het westerse proza. Het kan worden beschouwd als een reactie op het realisme en het naturalisme, die in de negentiende eeuw de toon aangaven. De modernisten misten het onvoorwaardelijke geloof in de vooruitgang en de wetenschap dat door de literatuur van de negentiende eeuw waait. Zij geloofden niet dat de mens in staat was de

werkelijkheid objectief en volledig te kennen, maar vonden daarentegen dat de mens wordt begrensd door zijn eigen subjectiviteit, zijn eigen bewustzijn, zoals onder meer Freud en vooral Bergson en Nietzsche hadden geleerd. Anders gezegd: het vermogen van de mens om te *kennen* is beperkt. Zijn kennis is nooit volledig, nooit definitief. Zijn gedachten kenmerken zich dan ook door hun speculatieve karakter. Het zijn veeleer hypothesen dan feiten. Kort gezegd: de modernist twijfelt aan de juistheid van zijn uitspraken over de wereld en voelt zich derhalve gedwongen ze voortdurend te nuanceren.

In het verlengde van deze zogenoemde epistemologische twijfel ligt de modernistische taalscepsis. Taal is niet, zoals de realisten meenden, een transparant, neutraal medium waarvan de schrijver probleemloos gebruik

kan maken om de - objectieve - werkelijkheid te portretteren, maar altijd persoonsgebonden, individueel. Met andere woorden, met taal kan alleen maar een *subjectieve* werkelijkheid tot uitdrukking worden gebracht. Alleen in hemzelf en in de kunst kan de mens nog waarheid vinden.

Het zijn deze subjectieve werkelijkheden die we in de romans van modernisten als Virginia Woolf, James Joyce, Thomas Mann, Franz Kafka en William Faulkner vinden. De werkelijkheid wordt bij hen uitdrukkelijk gezien vanuit het perspectief van het individu, dat zich geconfronteerd ziet met een wereld die voor een groot deel onkenbaar is voor hem of haar. De werkelijkheid is voor de mens niet ondubbelzinnig en onomstreden, maar hypothetisch, voorlopig, ambigu, onvolledig. Voortdurend probeert het individu de werkelijkheid te ontdekken, te *zien*. Vandaar dat analyseren en interpreteren (van de wereld, van zichzelf) belangrijke activiteiten zijn in hun werk. Deze grote aandacht voor de intellectuele activiteiten van de menselijke psyche vertaalt zich onder meer in strategieën - literaire procédés - als de innerlijke monoloog, de *stream of consciousness*, perspectiefver-schuivingen, niet-lineaire, subjectieve tijdsbeleving, zelfbeschouwing in dagboeken en in de vorm van essay-achtige commentaren, enzovoort.

Mijn veronderstelling is dat het modernisme de belangrijkste literaire inspiratiebron is geweest voor de *boom*-generatie. Zonder de grondige verwerking van het werk van Faulkner, Woolf, Kafka en de andere zojuist genoemde auteurs zouden de romans van García Márquez, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa en vele anderen niet het ‘moderne’ karakter hebben dat de westerse wereld zo heeft verrast. De manier waarop de *boom*-auteurs het werk van de grote modernisten verwerkten was anderzijds zo eigenzinnig, dat zij bij een aantal schrijvers leidde tot een literatuur die een dermate grote oorspronkelijkheid had, dat er een boemerangeffect optrad: de invloed ging nu niet *naar* Spaans-Amerika, maar kwam *vanuit* Spaans-Amerika. Want enkele *boom*-auteurs werden toonaangevend in de stroming die na de Tweede Wereldoorlog dominant werd in de westerse literatuur: het postmodernisme. Met andere woorden, in de Spaans-Amerikaanse literatuur vond binnen één generatie de overgang van modernisme naar postmodernisme plaats. Hierbij moet overigens niet worden gedacht aan een strakke scheidingslijn tussen modernisme en postmodernisme. Zo hebben García Márquez en Fuentes zich de vrijheid veroorloofd na een werk waarin de postmodernistische code overheerst, te laten volgen door werk dat veeleer in de modernistische traditie past, terwijl Vargas Llosa zich zelfs nauwelijks op postmodernistisch gebied heeft gewaagd.

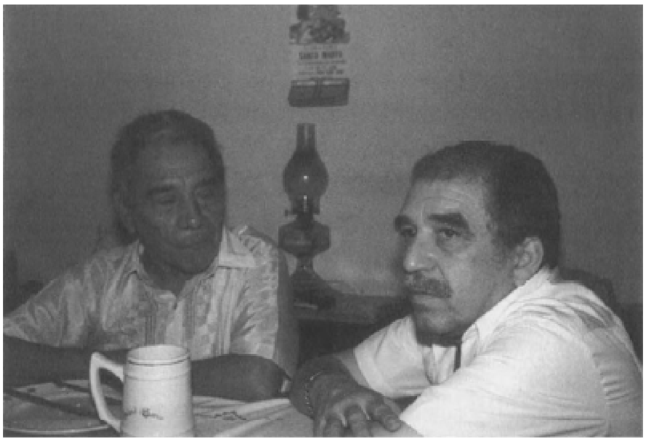
Postmodernisme

Onvermijdelijk volgt nu de vraag: wat is het postmodernisme in de literatuur? Hierover lijken de meningen steeds minder verdeeld te zijn. Heerste er in de jaren zestig en zeventig nog een babylonische spraakverwarring rondom dit begrip in de literatuurwetenschap, in de jaren tachtig is er min of meer een consensus over dit begrip gekomen (voor zover er sprake kán zijn van consensus bij het definiëren van literaire stromingen).

Over één belangrijk punt bestaat echter nog steeds geen overeenstemming: of het postmodernisme als een voortzetting van of als een reactie op het modernisme moet worden beschouwd. Het is twijfelachtig of deze vraag ooit op bevredigende wijze zal kunnen worden beantwoord, omdat het postmodernisme enerzijds inderdaad een radicalisering van het modernisme is, maar er anderzijds fundamenteel van verschilt. Zo is de postmodernistische taalscepsis een radicalisering van de

modernistische taalscepsis, maar het resultaat is een mensbeeld dat diametraal tegenover het mensbeeld van het modernisme staat. Was voor de modernisten taal nog een instrument waarmee in elk geval nog een subjectieve werkelijkheid tot uitdrukking kon worden gebracht - waarachter zich een weliswaar voor de mens nooit helemaal kenbare, maar wel benaderbare ‘objectieve’ werkelijkheid bevindt, zo luidde de veronderstelling -, voor de postmodernisten bestaan er zelfs geen (betrouwbare) subjectieve werkelijkheden meer. Met andere woorden, het postmodernisme zaagt zelfs de poten onder de stoel van de persoonlijke waarheden vandaan. Met taal scheppen we een werkelijkheid, maar die kan geen enkele aanspraak op betrouwbaarheid of ‘echtheid’ maken. Volgens sommigen is deze werkelijkheid zelfs alleen maar talig, en staat zij helemaal los van de ‘echte’ werkelijkheid. Hiermee hangt de opvatting samen dat niet het individu, maar de taal oppermachtig is: wij drukken ons niet

uit via taal, de taal drukt zich uit via ons. 'De dood van de mens' is een veel geciteerde uitspraak van een van de belangrijkste filosofen van het aan het postmodernisme verwante post-structuralisme, Michel Foucault. Anderen gaan uit van een minder radicale opvatting en zeggen dat taal de wereld niet kan bereiken, en dus is het zinloos om over de relatie tussen taal en wereld te praten. Ook deze opvatting mondt uit in de gedachte dat de menselijke werkelijkheid meervoudig, fragmentarisch, discontinu is. Er is niet één wereld, er zijn vele werelden, die alle even waar of werkelijk zijn. Onze individuele werelden zijn toevallig, inwisselbaar, veranderlijk.



Márquez met zijn vader, foto: Annette Kentie

Deze ontologische twijfel is het dominante kenmerk van de postmodernistische literatuur. Voortdurend verkeert de lezer in onzekerheid over de ontologische status van de wereld(en) die hij binnentreedt bij deze literatuur. Voortdurend vraagt hij zich af in wat voor wereld hij is beland, voortdurend wordt hij hierover in onzekerheid gelaten.

Er zijn diverse strategieën waarmee de auteur dit effect bij de lezer teweeg kan brengen. In de eerste plaats kan de schrijver verwarring stichten over de wereld die zijn roman of verhaal uitbeeldt, de fictionele wereld dus. Een voorbeeld dicht bij huis is de roman *In Nederland* (1984) van Cees Nooteboom. Hierin wordt een Nederland geprojecteerd dat in vele opzichten overeenkomt met ons beeld van Nederland, maar dat er in andere opzichten - het extra stuk met de bergen in het zuiden - van afwijkt. De lezer wordt op het verkeerde been gezet omdat fictionele en 'echte' werkelijkheid niet duidelijk van elkaar zijn gescheiden.

Je zou kunnen zeggen dat in het postmodernistische proza vaak twee of meer werelden die in onze 'normale' werkelijkheid onmogelijk naast elkaar kunnen bestaan, bij elkaar worden gezet of elkaar binnendringen. In een van zijn beroemdste verhalen, 'De tuin van de paden die zich splitsen', heeft Jorge Luis Borges, sprekend over een Chinese roman van Ts'ui Pên, deze wereld in verwarring op de volgende wijze onder woorden gebracht:

> In alle fictieliteratuur kiest de mens, iedere keer wanneer hij met verschillende alternatieven gekonfronteerd wordt, één ervan en laat de andere schieten; in het fictieve verhaal van de haast onontwarbare Ts'ui Pên kiest hij - tegelijkertijd - alle. Hij *creëert* dus verschillende toekomsten, verschillende tijden, die zich ook vermenigvuldigen en splitsen. Vandaar de tegenstrijdigheden in de roman. Fang, bijvoorbeeld, heeft een geheim; een onbekende klopt bij hem aan de deur; Fang besluit hem te doden. Natuurlijk zijn er verschillende ontknopingen mogelijk: Fang kan de

indringer doden, de indringer kan Fang doden, beiden kunnen aan de dood ontsnappen, beiden kunnen sterven, etcetera. In het werk van Ts'ui Pên vinden alle ontknopingen plaats; elk daarvan is het uitgangspunt van nieuwe splitsingen.

‘De tuin van de paden die zich splitsen’ staat in *Ficciones*, dat in 1944 verscheen. Het is vooral aan enkele verhalen uit deze bundel en uit *El Aleph* (1949) te danken dat Borges enkele decennialater zou worden uitgeroepen tot een van de peetvaders van het postmodernisme. Veel van Borges' verhalen voeren de lezer inderdaad werelden in waarvan de ontologische basis op losse schroeven staat. Soms wordt deze onzekerheid veroorzaakt doordat een wereld waarin andere dimensies gelden de ‘gewone’, ons bekende wereld binnendringt, zoals in ‘De Aleph’ en in ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’. Dit soort verhalen verschilt niet wezenlijk van de verhalen waarin van meet af aan duidelijk is dat we in een andere, fantastische wereld zitten, zoals in ‘De loterij van Babylonië’ en in ‘De bibliotheek van Babel’, want ook hierin staan de pogingen van de mens om de wereld te ordenen centraal. Deze pogingen zijn in Borges' universum even onontkoombaar als willekeurig: *elke* orde die wordt aangebracht is mogelijk, waardoor elk systeem, elke verklaring eigenlijk bedrog is. Verklaringen eisen een monopolie op, en dat is onverenigbaar met de gedachte dat ze vervangbaar zijn. Toch kan de mens niet leven zonder de wereld waarin hij leeft te ordenen, zelfs al weet hij dat zijn speculaties geen enkele aanspraak op waarheid kunnen maken. Borges' werk is doortrokken van dit weemoedige besef.

Borges' verhalen sluiten niet uit dat er naast de inwisselbare, speculatieve wereldbeelden van de mens ook een ‘waar’ wereldbeeld bestaat, een definitieve ontologie. Is er dus toch zoiets als een objectieve werkelijkheid, ook al is deze onbereikbaar voor het voorstellingsvermogen van de mens? Misschien wel. Maar misschien ook niet. En juist deze diepe twijfel over het wezen van de wereld maakt Borges een postmodernist. Hij sluit zelfs de mogelijkheid niet uit dat ook voor een mogelijke God de werkelijkheid niet duidbaar is.

Alles is even werkelijk

De verhalen van Borges' landgenoot Julio Cortázar zijn op minder uitgesproken wijze metafysisch, maar geven uitdrukking aan een soortgelijke ontologische twijfel. Zijn verhalen lijken op het eerste gezicht veel traditioneler dan die van Borges, omdat ze veel duidelijker gesitueerd zijn in de ons bekende wereld en omdat de *horror* uit het klassieke fantastische verhaal - aan het eind van de achttiende eeuw ontstaan - bij hem een veel grotere rol speelt dan bij Borges. Cortázars beste verhalen verschillen echter in tenminste één belangrijk opzicht van het traditionele fantastische verhaal: de ‘fantastische’ werkelijkheid wordt niet gepresenteerd als het produkt van een onbetrouwbare psyche - dus als een zinsbegoocheling, een waan, een hallucinatie, een droom, een fantasie -, maar als even werkelijk of onwerkelijk als de ‘normale’ werkelijkheid. Laat ik dit toelichten aan de hand van een van zijn kortste en mooiste verhalen, ‘Voortzetting van de parken’ (uit *Einde van het spel*, 1956). Het verhaal is als volgt:

Een man is na gedane arbeid terug in zijn landhuis. Hij gaat in zijn fauteuil zitten om, genietend van zijn welverdiende rust, verder te lezen in de roman waarin hij enkele dagen eerder was begonnen. Hij is gekomen bij het fragment waarin wordt verhaald van een haastige ontmoeting tussen een man en een vrouw in een hut die zich op veilige afstand van de bewoonde wereld bevindt. Om hun liefde uit de groezelige sfeer van heimelijke ontmoetingen te halen, moet er iemand uit de weg worden geruimd. De laatste voorbereidingen worden getroffen, waarna de twee afscheid nemen van elkaar. De vrouw vertrekt naar de ene, de man naar de andere kant, om het plan ten uitvoer te brengen. Hij komt bij ‘het huis’:

> De honden mochten niet blaffen, en ze blaften niet. De huismeester zou er op dat moment niet zijn, en hij was er niet. Hij besteeg de drie treden van het bordes en ging naar binnen. Vanuit het kloppende bloed in zijn oren kwamen de woorden van de vrouw tot hem: eerst een blauwe kamer, dan een hal, een trap met een loper. Boven, twee deuren. Niemand in de eerste kamer, niemand in de tweede. De deur van de salon en dan de dolk in zijn hand, het licht van de grote ramen, de hoge rugleuning van een groenfluwelen fauteuil, het hoofd van de man in de fauteuil van de man die een roman aan het lezen was.

In dit verhaal is iets gebeurd dat tegen de meest elementaire regels van onze logica indruist: de fictieve wereld is de werkelijkheid binnengedrongen. Dit kán niet, en toch gebeurt het. In het verhaal zit geen enkel aanknopingspunt voor een interpretatie die meer in overeen-

stemming is met de manier waarop wij doorgaans de werkelijkheid ervaren. Er zit niets anders op dan te accepteren dat er iets 'fantastisch' is gebeurd in een wereld die ons verder zo vertrouwd voorkomt. De grens tussen fantasie en werkelijkheid, tussen schijn en wezen - die in het modernisme weliswaar vervaagt, maar niet verdwijnt - is hier helemaal verdwenen: alles is even werkelijk. Ook in een verhaal als 'Axolotl', dat sterk aan Kafka's *De gedaanteverwisseling* doet denken, zullen we moeten accepteren dat de ik-figuur - de verteller - in een axolotl (salamander die leen gedaanteverwisseling doormaakt, maar in het larvale stadium blijft; komt onder meer in Midden-Amerika voor) is veranderd, echter zonder dat de menselijke gedaante verdwijnt, zoals in Kafka's novelle.

Rayuela: een hinkelspel, Cortázars belangrijkste roman, is een geval apart. De onthechting en de metafysische zoektocht naar de essentie en de zin van het bestaan van hoofdpersoon Horacio Oliveira borduren voort op de modernistische traditie. Dat gebeurt op radicale wijze: de slingerbeweging die Horacio maakt tussen enerzijds ongeloof en anderzijds geloof in een transcendentie van het menselijk bestaan, tussen acceptatie van de chaos en de steen der wijzen; houdt nooit op. Vandaar dat *Rayuela: een hinkelspel* zich op de grens tussen modernisme en postmodernisme bevindt.

De lezer wordt aan het begin van de roman in een postmodernistische positie gemanoeuvreerd. De structuur van het boek ligt niet vast, maar is open. De lezer kan *Rayuela* lezen zoals hij een traditionele roman leest, dat wil zeggen keurig van de eerste tot en met de laatste bladzijde. Hij kan het boek echter ook hinkelend lezen, springend van hoofdstuk naar hoofdstuk volgens de door de auteur in het begin van het boek aangegeven volgorde (maar ook hiervan kan hij natuurlijk afwijken door een andere volgorde te kiezen). De constructie van de fictionele werkelijkheid - of liever gezegd: het toevallige, willekeurige karakter van de *constructie* hiervan - wordt hiermee op ludieke wijze op de voorgrond geplaatst.

Met het hinkelspel van Cortázar zijn we bij de tweede en derde categorie strategieën gekomen waarmee de ontologische twijfel van het postmodernisme tot uitdrukking wordt gebracht: de expliciete aandacht voor het verschijnsel taal en de problematisering van de relatie tussen taal en uitgebeelde wereld, tussen vorm en inhoud. Ik had het al over de radicale taalscepsis van het postmodernisme. De relatie tussen taal en werkelijkheid is geproblematiseerd. Betekenissen, zo luidt de opvatting, liggen niet vast, maar verschuiven voortdurend. Ze verwijzen alleen maar naar elkaar. Taal is een slang die zichzelf in de staart bijt. Met andere woorden, taal - altijd in beweging - is niet in staat om de wereld op adequate wijze in woorden te vangen.

Een andere invalshoek is ook mogelijk. Uitgangspunt is dan dat de mens zijn werkelijkheid vormt met taal. De menselijke werkelijkheid komt daarmee op losse schroeven te staan, want taal wordt nu, in navolging van de ideeën van de latere Wittgenstein, gezien als een spel dat volgens arbitraire regels verloopt. Communicatie is mogelijk omdat deze regels binnen een bepaalde taalgemeenschap door de leden ervan in meer of mindere mate worden gerespecteerd. Maar de regels hadden net zo goed anders kunnen zijn - en zijn, historisch en geografisch gezien, ook voortdurend anders. De mens zit onherroepelijk opgesloten in dit taallabyrint, dat gestalte geeft aan zijn arbitraire werkelijkheid.

In het postmodernisme wordt de idee van taal als arbitaire betekenisgever op diverse manieren op de voorgrond geplaatst. Borges en Cortázar laten in hun verhalen, ieder op zijn eigen wijze - Borges schept orde in de wanorde, Cortázar doet precies het omgekeerde -, zien hoe groot het vermogen van de mens is om

met taal mentale constructies - werelden - te maken. Deze mentale constructies, hoe ‘toevallig’ ook, zijn nog heel goed te herken-nen als afgeronde werelden, als afbeeldingen. Op heel andere, niet minder fascinerende wijze gebeurt dit in het werk van hun landgenoot Manuel Puig. In zijn romans - de bekendste zijn *Het verraad van Rita Hayworth* (1968), *De laatste tango* (1969) en *De kus van de spinnevrouw* (1976) - is de mens de slaaf van de taalclichés uit de subculturen van de b-films, de kioskromans, de damestijdschriften en de radiohoorspelen waarbij hij (en vooral: zij) wegzwijmelt. De taalwereld waaraan Puigs personages, zonder dat ze dat beseffen, onderworpen zijn, is de clichématige droomwereld vol avontuur en romantiek waarin knappe, grote, sterke, intelligente, altijd raad wetende mannen en mooie, lieve, smachtende en onderdanige vrouwen in elkaars armen vallen. Een hartstochtelijke wereld die haaks staat op

de grauwe, benepen wereld waarin ze werkelijk leven.

Ook bij Puig wordt de lezer op het talige karakter van de menselijke werkelijkheid gewezen zonder dat hem een strobreed in de weg wordt gelegd om zich de wereld van zijn personages voor te stellen. Een veel radicalere manier om de postmodernistische taalscepsis tot uitdrukking te brengen is het de lezer in dit opzicht moeilijk te maken, namelijk door obstakels op te werpen tussen betekenaar en betekende, tussen vorm en inhoud. Anders gezegd: door het de lezer moeilijk, zo niet onmogelijk te maken zich iets voor te stellen bij de woorden die hij leest. De woorden ‘betekenen’ dan niet volgens de conventionele wijze, de voorstellingen ontstaan niet meer vanzelfsprekend.

In tegenstelling tot wat hij in zijn verhalen doet, ontregelt Cortázar in zijn romans wèl de standaardtaal, vanuit de gedachte dat nieuwe ideeën nieuwe talen nodig hebben. Zo drukt hij de lezer in *Rayuela* niet alleen met zijn neus op de romanstructuur, maar ook op de taal: hij wijzigt de spelling, laat woorden uit andere talen binnensluipen, combineert woorden tot nieuwe begrippen, maakt nieuwe woorden, enzovoort.

Veel verder gaat het taalexperiment in de hermetische, barokke romans van de Cubaanse schrijver Severo Sarduy, die aan het epoque makende Franse tijdschrift *Tel Quel* was verbonden. Zijn landgenoot Guillermo Cabrera Infante heeft in *Tres tristes tigres* (1967) het experiment op even ostentatieve als ironische wijze gestalte gegeven door het kopje ‘Enkele onthullingen’ te laten volgen door enkele pagina's wit. Het is niet de enige hinderpaal die in *Tres tristes tigres* wordt opgeworpen om de voor ons vanzelfsprekende sprong van taal naar voorstelling te maken, van vorm naar betekenis. Hier komt nog bij dat de taal waarin de roman is geschreven door en door Cubaans is. In *Tres tristes tigres* viert het Cubaans carnaval, houden registers en jargons een orgie zonder weerga. Deze taalbestormende roman lijkt me dan ook onvertaalbaar. Toch wordt daar nu in Nederland een poging toe ondernomen, terwijl onder andere de Verenigde Staten, Duitsland en Frankrijk ons voor zijn gegaan. Als je de resultaten van deze vertaalpogingen naast elkaar zet, dan zal het postmodernistische karakter van de roman ongetwijfeld nog sterker naar voren komen.

Macondo

Uit het voorgaande zult u misschien hebben geconcludeerd dat het lezen van postmodernistische literatuur veel van de intellectuele vermogens van de lezer vergt. Die conclusie is in grote lijnen juist. Wie de studies over dit onderwerp leest, komt vrijwel uitsluitend voorbeelden tegen van romans die geen groot lezerspubliek hebben gevonden en waarschijnlijk ook nooit zullen vinden. Sommigen spreken zelfs van een literatuur voor academici. Het zal menigeen dan ook verbazen dat zich in het uitgelezen gezelschap van postmodernistische literatuur ook de grootste best-seller van de Spaans-Amerikaanse literatuur bevindt, *Honderd jaar eenzaamheid* (1967) van Gabriel García Márquez. Alleen daarom al is het interessant om zijn fonkelende roman hier voor het voetlicht te brengen.

Maar er is nog een andere reden: de stap van modernisme naar postmodernisme die in de Spaans-Amerikaanse literatuur binnen één generatie is gemaakt, laat zich fraai illustreren aan de hand van *Honderd jaar eenzaamheid* en de andere roman waarin het fictieve dorp Macondo gestalte heeft gekregen, *Afval en dorre bladeren* (1955). In grote lijnen komt het erop neer dat in laatstgenoemde roman vooral de

modernistische code is te herkennen, terwijl in *Honderd jaar eenzaamheid* de postmodernistische code domineert.

In de tijd dat García Márquez aan *Afval en dorre bladeren* werkte, schreef hij ook de verhalen die pas in de jaren zeventig onder de titel *Ogen van een blauwe hond* (1974) in boekvorm zijn uitgegeven. Wie het werk van de veel gelezen Colombiaanse schrijver kent, zal zich verbazen over deze bundel. Behalve het bekendste verhaal - 'Isabel en de regen in Macondo' - is de inmiddels bij velen vertrouwde Caraibische locatie niet of nauwelijks aanwezig in *Ogen van een blauwe hond*. Er is überhaupt nauwelijks sprake van een geografisch decor: de personages bewegen zich in een soort schimmenrijk. Deze door Vargas Llosa treffend als artificieel gekenschetste verhalen gaan mank aan een te grote literaire ambitie. Het is alsof de auteur nog te beschroomd was om zijn eigen stem te laten horen en zijn eigen wereld te laten zien. Wel zijn er sterke literaire echo's van andere schrijvers te horen, en dat is de reden dat ik *Ogen van een blauwe hond* hier toch noem. De namen die in dit verband vaak worden genoemd, zijn veelzeggend: Wil-

liam Faulkner en Franz Kafka. Modernisten dus.

Márquez heeft zijn schatplichtigheid aan Faulkner, Kafka en Virginia Woolf nooit onder stoelen of banken gestoken. Zo ondertekende hij aan het begin van de jaren vijftig zijn column in *El Heraldo* met Septimus, de naam van een van de personages uit Virginia Woolfs roman *Mrs. Dalloway*. In de interviewbundel *De geur van quave* (1982) zegt Márquez over deze roman:

> Ik zou een andere schrijver zijn dan ik ben, als ik op mijn twintigste deze zin uit *Mrs. Dalloway* niet had gelezen: 'Maar het leed geen twijfel dat daar binnen [in de koets] iets groots zat: grandezza die goed verscholen voorbijreed binnen het bereik van de vulgaire handen, die zich voor de eerste en tevens laatste keer zo dicht bij Hare Majesteit van Engeland bevonden, het eeuwigdurende symbool van de Staat, dat door ijverige archeologen zou worden geïdentificeerd tijdens opgravingen in de ruïnes van de tijd, wanneer London niet meer dan een door onkruid overwoekerde weg zou zijn, en de mensen die die woensdagochtend door haar straten liepen, niet meer dan een hoop botten, met hier en daar wat trouwringen tussen het eigen stof en de vullingen uit talloze rotte kiezen.' (...) [Deze zin veranderde] mijn gevoel van tijd volledig. Misschien heb ik hierdoor in een flits het hele aftakelingsproces van Macondo, plus zijn eindbestemming wel gezien. Ik vraag me bovendien af of het niet de verre oorsprong is van *De herfst van de patriarch* (...).

Ook *De gedaanteverwisseling* van Kafka was een openbaring. De novelle betekende het begin van Márquez' schrijverschap:

> (...) het was Kafka die, in het Duits, de dingen op dezelfde manier vertelde als mijn grootmoeder. Toen ik op mijn zeventiende *De gedaanteverwisseling* las, ontdekte ik dat ik schrijver wilde worden. Toen ik las dat Gregor Samsa op een ochtend wakker kon worden en was veranderd in een reusachtige kever, zei ik bij mezelf: 'Ik wist niet dat je dit kon doen. Maar als het kan interesseert schrijven me wel.'

Deze belangstelling resulteerde kort daarop niet alleen in de onrijpe bundel *Ogen van een blauwe hond*, maar ook in een volwassen roman: *Afval en dorre bladeren*. Het is het eerste werk waarin het Caraïbische dorpje Macondo gestalte krijgt: de verstikkende warmte, de desolate, stoffige straten, de bananen-*boom*, de eenzaamheid, het contact met de doden... Zelfs Aureliano Buendía wordt al genoemd. Maar hoe Márqueziaans deze wereld ook is, toch wordt ook *Afval en dorre bladeren* vaak in één adem genoemd met een roman van een van de grote modernisten: *As I lay dying* (1930) van William Faulkner. Márquez' roman is zelfs door een Amerikaanse critica omschreven als een vereenvoudigde versie van Faulkners roesachtige roman.

De vergelijking tussen *Afval en dorre bladeren* en *As I lay dying* ligt inderdaad voor de hand: in beide romans brengt een lijk in een kist een stroom van innerlijke monologen op gang. Maar de verschillen zijn groot. Zo vormt bij Faulkner de uiterst turbulente reis van de doodskist de spil van de handeling, terwijl die bij Márquez alleen maar wordt gevormd door een drukkend wachten, namelijk het wachten op het moment dat de doodskist naar het kerkhof kan worden gedragen, wat op de laatste pagina eindelijk lijkt te gebeuren. Vandaar dat handeling en herinnering bij

Faulkner veel meer door elkaar lopen dan bij Márquez, wiens roman bijna helemaal bestaat uit evocaties van het verleden.

Een belangrijker verschil is dat de innerlijke monologen in *Afval en dorre bladeren* niet de uiteenspattende, koortsachtige woordenstromen van Faulkner zijn, maar zich kenmerken door die fraaie, gepolijste stijl die Márquez in zijn latere romans verder zou verfijnen. De stilistische kloof die tussen de twee romans gaapt, is naar mijn idee dan ook te groot om *Afval en dorre bladeren* een ‘vereenvoudigde versie’ van *As I lay dying* te noemen. *Afval en dorre bladeren* is, in tegenstelling tot *Ogen van een blauwe hond*, al helemaal Márquez. In dit romandebuut is een schrijver aan het woord die zijn voorgangers niet heeft geïmiteerd, maar verwerkt.

Maar hoe oorspronkelijk ook, García Márquez' eerste roman sluit ontegenzeggelijk aan bij de modernistische traditie. Onder andere omdat de schrijver, net als bijvoorbeeld James Joyce voor *Ulysses*, voor de fundamenten ervan uit de Griekse mythologie heeft geput: *Afval en dorre bladeren* kan als een moderne versie van Sophokles' tragedie *Antigone* worden be-

schouwd, het verhaal van de moedige Antigone - dochter van Oidipous -, die de normen en wetten van de samenleving trotseert om gehoor te geven aan haar innerlijke stem, die haar zegt dat haar broer op waardige wijze dient te worden begraven. Márquez heeft Sophokles' tragedie naar het Caraïbische gebied verplaatst, naar de plaats die met *Honderd jaar eenzaamheid* wereldberoemd zou worden: Macondo. Hier is het een oude kolonel die de sociale codes van het dorp overtreedt door alle mogelijke moeite te doen om een door de gemeenschap verstoten dokter op humane wijze te laten begraven. Het dorp heeft de banvloek over de dokter uitgesproken omdat hij, in de periode dat hij zich van de wereld had afgesloten, weigerde om in een noodsituatie zijn kluizenaarsbestaan te onderbreken om de door de dorpsbewoners afgesmeekte hulp te bieden.

Márquez, foto: Annette Kentie

In tegenstelling tot *Honderd jaar eenzaamheid* - waarin geen enkel jaartal voorkomt - is *Afval en dorre bladeren* op traceerbare wijze in de geschiedenis geplaatst. Je zou de roman de ondertitel 'Dertig jaar eenzaamheid' kunnen geven. Het omvat de periode 1898-1928. In het eerste jaar arriveren de zojuist genoemde kolonel en zijn gezin, op drift geraakt door het oorlogsgeweld (de Oorlog van de duizend dagen, 1899-1902), in Macondo, het Beloofde Land. Ze vestigen zich in het dorp. In 1903 arriveert de mysterieuze dokter. De aanbevelingsbrief van Aureliano Buendía is voldoende reden voor de kolonel om de vreemdeling gastvrijheid te bieden in zijn huis. Na hier acht jaar gebruik van te hebben gemaakt, verhuist de dokter naar het huis op de hoek, waar hij zich opsluit en verloedert. In 1928 - overigens het geboortejaar van García Márquez - hangt hij zichzelf op.

In deze dertig jaar heeft Macondo stormachtige ontwikkelingen doorgemaakt. De oorzaak komt - alweer - van buiten: de komst van de bananenmaatschappij, die Macondo 'afval en dorre bladeren' heeft gebracht, dat wil zeggen

> het menselijke en materiële afval van de andere dorpen; het kaf van een burgeroorlog die telkens onwaarschijnlijker en verder verwijderd leek. (...) Binnen een jaar wierpen ze het afval van talloze eerdere rampen uit over het dorp, verspreidden ze hun wanordelijke lading puin over de straten. En haastig, op de woeste en onvoorziene maat van de storm, begon dat puin zichzelf te schiften, zich te delen in enkelingen, totdat datgene, wat vroeger een straat was met aan de ene kant een rivier en aan de andere kant een omheining voor de doden, veranderd was in een andersoortig, ingewikkeld dorp dat gemaakt was uit het puin van andere dorpen.

En na een korte, zeer voorspoedige tijd zinkt het dorp inderdaad weg in een rancuneuze lethargie, waaruit het zich nooit meer lijkt te zullen herstellen.

In *Afval en dorre bladeren* worden de gebeurtenissen niet keurig door een alwetende verteller in chronologische volgorde gepresen-

teerd, maar op grillige wijze via het geheugen van de drie mensen die bij de doodskist van de dokter wachten op toestemming van de burgemeester om de dokter ten grave te dragen: de kolonel, zijn dochter en zijn kleinzoon. Met uitzondering van een citaat uit Sophokles' *Antigone* en een tekst over Macondo uit het jaar 1909 waarmee de roman begint, bestaat *Afval en dorre bladeren* helemaal uit de innerlijke monologen die deze drie personages tijdens het half uur wachten vóór het vertrek naar het kerkhof voeren. De specifieke wijze waarop Márquez de innerlijke monollog hier gebruikt, legt het voornaamste fundament voor de verwantschap van *Afval en dorre bladeren* met het modernisme. Want ook al krijgt de lezer vanuit drie verschillende bronnen informatie, toch blijft, net als voor de personages, veel voor hem in nevelen gehuld: het verleden van de dokter; de fascinatie van de kolonel voor de dokter; de inertie van de vrouw van de kolonel; de lotgevallen van zijn schoonzoon, die met de noorderzon is vertrokken; de wederwaardigheden van Meme, de vrouw met wie de kolonel enige tijd samenleeft; de onduidelijke (homoseksuele?) vriendschap van zijn jonge kleinzoon met zijn vriendje Abraham; het motief van de dokter om zich van de ene dag op de andere een tijdlang goed te verzorgen; de ontdekking van zijn zelfmoord. Ook aan het slot staat de lezer voor een onbeantwoorde vraag: zal de kolonel de dokter kunnen begraven of zullen de dorpsbewoners het hem beletten? (De vraag wordt overigens in *Honderd jaar eenzaamheid* beantwoord.)

Op grond hiervan geloof ik dat *Afval en dorre bladeren* niet alleen de grote macht van het noodlot en de fundamentele eenzaamheid van de mens wil laten zien, maar ook, op verschillende narratieve niveaus, het menselijk onvermogen om de werkelijkheid te kennen en zijn niet aflatende pogingen daartoe. De waarheid is onbereikbaar, maar dat weerhoudt de mens er niet van te pogen haar te benaderen, in de veronderstelling dat zij bestaat. Het is het modernistische thema bij uitstek.

Fantasie en werkelijkheid

Vele jaren later zou Macondo voor de tweede en laatste maal gestalte krijgen in een roman, . te weten *Honderd jaar eenzaamheid*, het magistrale, sprankelende ontroerende epos over niet alleen een familie (de Buendía's) en een dorp (Macondo), maar ook over een land (Colombia), over een continent (Latijns-Amerika) en - uiteindelijk - over de mens in het algemeen.

In *Honderd jaar eenzaamheid* heeft de lezer niet, zoals in *Afval en dorre bladeren*, de beperkte blik van de personages, maar krijgt hij aan de hand van een externe, onzichtbare verteller een royale rondleiding door de fictionele wereld. Deze bijna alwetende verteller torent hoog boven de uitgebeelde wereld uit en verschilt dan ook hemelsbreed van de twijfelende, tastende vertellers van *Afval en dorre bladeren*. De verteller van *Honderd jaar eenzaamheid interpreteert* de wereld niet, maar *presenteert* een wereld die hij op zijn duimpje kent. Met andere woorden, hij wordt niet geplaagd door epistemologische twijfels. En evenmin door ontologische twijfels: op enkele kleine, curieuze uitzonderingen na kent de wereld voor hem geen geheimen.

De lezer ziet zich daarentegen wèl geconfronteerd met ontologische problemen. Naarmate de lectuur vordert, dringen de volgende vragen zich steeds meer op: in welke wereld ben ik beland? Door welke wetten wordt deze wereld geregeerd? Wat is de relatie tussen deze wereld en de ‘echte’ wereld? De vragen vloeien voort uit de omstandigheid dat de lezer bij het binnenstappen van een fictionele wereld geen

onbeschreven blad is, maar een bibliotheek vol kennis, vol veronderstellingen. Hiermee ordent hij niet alleen de ‘echte’ wereld, maar ook de fictieve werelden waarvan hij zich door middel van lees- en kijkervaringen (boeken, films, schilderijen, enz.) een voorstelling maakt. De twee zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, want op grond van zijn kennis van de ‘echte’ wereld verdeelt de lezer de fictieve werelden in twee categorieën: fictieve werelden die tot de werkelijkheid zouden kunnen behoren en fictieve werelden die dat niet kunnen: fantasiewerelden.

De keuze hiertussen is in *Honderd jaar eenzaamheid* niet gemakkelijk te maken, en misschien zelfs helemaal niet, omdat fantasie en werkelijkheid op uiterst ingewikkelde wijze met elkaar zijn verstrengeld. Enerzijds is de uitgebeelde wereld diep geworteld in onze werkelijkheid. Immers, de personages zijn mensen die in onze wereld geleefd zouden kunnen hebben en dat in sommige gevallen ook doen of hebben gedaan (onder anderen de schrijver zelf, zijn vrouw, enkele vrienden van hem, die allemaal in het voorlaatste hoofdstuk

hun intrede doen). Ook worden er namen genoemd van plaatsen die op de kaart van Colombia zijn te vinden (Riohacha, Manaure, Valle de Upar, Ciénaga, enzovoort; Colombia zelf wordt overigens geen enkele maal genoemd). De historische context lijkt bovendien heel veel op die van de ons bekende wereld: ook in de geschiedenis van Colombia neemt de strijd tussen liberalen en conservatieven vele met bloed besmeurde pagina's in beslag, ook Colombia heeft een bananen-*boom* gekend, ook in onze wereld hebben technologische uitvindingen als de pianola, de telegraaf, de trein, de bioscoop, de grammofoon, de telefoon en de auto hun intrede gedaan. Het noemen van historische figuren als Francis Drake en Alexander von Humboldt versterkt eveneens deze werkelijkheidsillusie.

Anderzijds gebeuren er dingen die indruisen tegen onze normen: mensen bereiken onmogelijke leeftijden, stijgen ten hemel, keren terug uit de dood, hebben contact met de doden, spreken een taal die ze nooit hebben geleerd, weerstaan een gifdosis die een paard zou hebben geveld, enzovoort. De vanzelfsprekendheid waarmee de personages deze fantastische gebeurtenissen ervaren, dwingt de lezer tot de conclusie dat deze wereld niet de zijne is. Maar anderzijds toch weer wel: door de talrijke raakvlakken die deze fictieve wereld met onze wereld heeft, bekruipt ons weer het gevoel dat we de echte wereld zien weerspiegeld.

Ik kan de verleiding niet weerstaan om de slingerbeweging tussen ‘weerspiegeling van de werkelijkheid’ en ‘produkt van de fantasie’ die menigeen tijdens het lezen van *Honderd jaar eenzaamheid* zal ervaren, in verband te brengen met een in opvallend directe bewoordingen geformuleerde poëticale uitspraak in een van de laatste hoofdstukken: ‘literatuur is het mooiste speeltuig ooit uitgevonden om de mensen bij de neus te nemen’. Want deze slingerbeweging staat niet op zichzelf: er zijn in *Honderd jaar eenzaamheid* talrijke tekens die er nadrukkelijk op wijzen dat roman een spel is waarvan de auteur de spelregels heeft bepaald. Je zou het ook anders kunnen zeggen: er zijn vele tekens die benadrukken dat de roman een aparte werkelijkheid is, een *geconstrueerde* werkelijkheid, en dus geen getrouwe *weerspiegeling* van de ‘echte’ werkelijkheid pretendeert te zijn.

Een belangrijke categorie tekens vormt de intertextuele schatkamer die *Honderd jaar eenzaamheid* herbergt: de roman bevat talrijke impliciete en expliciete verwijzingen naar andere teksten, overigens zonder dat ze de lezer die alleen maar een meeslepend boek wil lezen in de weg staan. De literaire bronnen zijn zeer divers: de Griekse mythologie, de Bijbel, de *Duizend-en-een-nacht*, de Spaanse literatuur (de heldendichten, Berceo, Juan Ramón Jiménez, García Lorca), de Franse literatuur (onder anderen Rabelais en Mallarmé), de Engelse literatuur (onder anderen Milton), de Spaans-Amerikaanse literatuur (Borges, Carpentier, Cortázar, Fuentes, García Márquez' eigen werk). Ook heeft Márquez andersoortige teksten (waaronder nogal wat uit de esoterische hoek) in zijn grote roman verwerkt. De oneerbiedige manier waarop hij dat heeft gedaan - verdraaiend, spottend - maakt duidelijk dat ook de verbeelding manipuleerbaar is.

Ook de bijnaam die de auteur Macondo heeft gegeven - ‘la ciudad de los espejos o los espejismos’ (de stad van de spiegels of de spiegelingen/begoochelingen) - is van betekenis in dit verband. De bijnaam verwijst niet alleen naar de narcistische, incestueuze en escapistische neigingen van de Buendía's - die hen in hun labyrint der eenzaamheid gevangen houden -, maar ook naar het besloten karakter van de roman (de romanwerkelijkheid weerspiegelt alleen zichzelf) en naar de structuur van de roman, die krioelt van de herhalingen (van namen, handelingen, karakters, gebeurtenissen, etc.).

Bij de neus genomen?

In de laatste hoofdstukken van *Honderd jaar eenzaamheid* bereikt het literaire spel zijn verbluffende hoogtepunt. Hoofdpersoon in dit gedeelte is Aureliano Babilonia, zes generaties verwijderd van stamvader José Arcadio. Omdat hij een onecht kind is - en hiermee een schande voor de familie in de ogen van zijn strenge grootmoeder - is hij volkomen geïsoleerd van de buitenwereld opgegroeid. Hij heeft zijn hele jeugd geen stap buiten de deur gezet. Toch is zijn kennis van de wereld groter dan die van welke andere Buendía dan ook. Van sommige kennis is niet duidelijk wat de bron is, wat misschien als een indicatie voor zijn fictieve (bovennatuurlijke) status mag worden geïnterpreteerd. Maar van veel van zijn kennis weten we wel wat de bron is: de bibliotheek in het huis van de Buendía's. In de kamer waarin vroeger Melquíades woonde

- de zigeuner die de mysterieuze perkamenten heeft geschreven die vele generaties Buendía's tevergeefs hebben geprobeerd te ontcijferen - heeft Aureliano de boeken verslonden die Melquíades en anderen daar in de loop der tijd hebben achtergelaten. De mysterieuze perkamenten heeft hij echter evenmin nog weten te ontcijferen.

Aureliano's wereld is dus een wereld van woorden. Dat hij op een gegeven moment eindelijk het huis verlaat en de werkelijke wereldlleert kennen, is ook aan het woord te danken: voor de ontcijfering van de manuscripten van Melquíades heeft hij naslagwerken nodig die in de boekwinkel van de wijze Catalaan zijn te vinden, die overigens een aantal uitspraken over literatuur doet die van belang zijn voor de interpretatie van *Honderd jaar eenzaamheid*. In de winkel leert Aureliano ‘vier breedsprakerige jongemannen’ kennen: Alvaro, Germán, Alfonso en Gabriel. Hier zijn we getuige van een van de fraaiste passages die de eerder geciteerde uitspraak dat literatuur het mooiste speeltuig is om de lezer bij de neus te nemen illustreren, want hier wordt de grens tussen fictionele werkelijkheid en ‘echte’ werkelijkheid doorbroken. De vier ‘breedsprakerige jongemannen’ zijn namelijk ‘el grupo de Barranquilla’, de vriendenclub waarin Márquez verkeerde toen hij omstreeks 1950 zijn eerste schreden op het schrijverspad zette.

Met hen drinkt, praat en feest Aureliano in een tweetal bordelen dat het een lieve lust is. Van de carnavaleske taferelen die zich in het eerste bordeel afspelen wordt meer dan eens het imaginaire karakter benadrukt. Let wel: imaginair *binnen* het imaginaire (de fictieve wereld). Hoe moeten we dit imaginaire binnen het imaginaire interpreteren? Is deze bordeelwereld imaginair omdat Aureliano deze wereld nog niet kende? Of wordt de lezer hier voor de zoveelste maal met zijn neus op het feit gedrukt dat hij zich in een fictieve werkelijkheid bevindt? Of wordt hier daarentegen gesuggereerd dat er geen duidelijke ontologische grenzen zijn tussen fictie en werkelijkheid, omdat het allebei talige constructies zijn? Een ondubbelzinnig antwoord op deze vragen kan niet worden gegeven.

Terug naar de laatste Aureliano, de kluizenaar die uit zijn isolement treedt. De hechtste vriendschap sluit hij met Gabriel. Niet toevallig: ze zijn verbonden

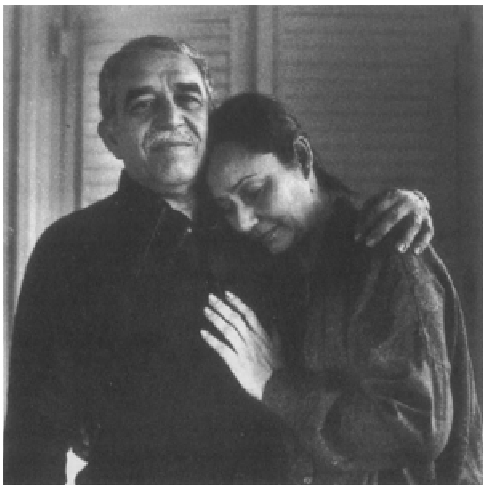
> door een soort medeplichtigheid, gebaseerd op werkelijke feiten die door niemand werden geloofd en die hun beider levens zozeer hadden beïnvloed, dat ze op drift waren geraakt in de zich terugtrekkende stroom van een voorbije wereld, waarvan alleen nog de nostalgie restte.

De indruk dat fictie en werkelijkheid elkaar overlappen - een indruk die versterkt wordt door de aanwezigheid van Mercedes, de verloofde van Gabriel en in werkelijkheid de vrouw met wie García Márquez in 1958 zou trouwen - mondt echter al snel uit in de volgende gedachte: de ontmoeting van de ‘gewone’ wereld van de schrijver en de deels gewone, deels wonderbaarlijke wereld van de Buendía's kan alleen maar in fictie plaatsvinden. De relatie fictie-werkelijkheid wordt dus wederom nadrukkelijk aan de orde gesteld. En dat blijft zo in de bladzijden die hierop volgen, waarin de werkelijk bestaande personages stuk voor stuk uit Macondo verdwijnen, net op tijd om niet met het dorp te worden weggevaagd. Het is alsof de schrijver vóór het einde van de filmvoorstelling het licht een aantal malen aan en uit doet om de kijker er nadrukkelijk aan te herinneren dat hij in een fictieve wereld zit. Aan het slot van *Honderd jaar eenzaamheid* neemt García Márquez de lezer voor de laatste maal op verbluffende wijze bij de neus. Aureliano is erin geslaagd de sleutel van de perkamenten van Melquíades te vinden. Ze blijken de geschiedenis van de familie te bevatten, ‘tot in de meest banale bijzonderheden’. In tegenstelling tot wat sommige critici menen, betekent dit overigens niet dat de tekst van Melquíades de tekst is

die wij lezen. In de roman is een verteller aan het woord die meer weet dan de verteller van het manuscript, zoals bijvoorbeeld uit het slot van de roman blijkt. Dat er verschil is tussen de twee teksten, blijkt ook uit de plaats van het motto waarmee de perkamenten beginnen, ‘De eerste van het geslacht is vastgelegd aan een boom en de laatste wordt opgevreten door de mieren.’ In *Honderd jaar eenzaamheid* staan deze woorden bijna aan het slot. Met andere woorden, de perkamenten zijn ingebed in de roman.

Er is niets op tegen om, zoals vaak gebeurt, de voorspellende kracht van de manuscripten van Melquíades te zien als een symptoom van de almacht van het lot: alles is al geschreven, alles verloopt volgens een van te voren vast-

staand patroon. Maar daarnaast zijn ook de volgende interpretaties mogelijk, interpretaties die in de richting van de postmoderne ontkenning van essenties wijzen. Door de noeste ontcijfering van de laatste nog levende Buendía wordt een nauwe band tussen tekst - de perkamenten van Melquíades - en wereld - de geschiedenis van de Buendía's - gelegd: tekst en wereld vloeien hier samen. Zijn tekst en werkelijkheid dus hetzelfde voor ons, zoals de poststructuralistische taalkritiek beweert? *Honderd jaar eenzaamheid* laat inderdaad zien hoezeer de werkelijkheid is te manipuleren met taal: taal kan je de ongelooflijkste dingen doen geloven. Of doen vergeten, zoals in de roman gebeurt met de slachtingen waarmee het leger de staking van de bananenplantage-arbeiders breekt.



Márquez en zijn vrouw Mercedes, 1987

Maar door de verhouding tussen fictie en werkelijkheid zo nadrukkelijk te problematiseren in met name de laatste twee hoofdstukken, dwingt de roman ons tot het besef dat tekst en wereld hier in een imaginaire (fictieve) wereld samenkomen. Wat in deze wereld gebeurt mag niet zomaar naar de ‘echte’ wereld worden overgeplant, net zo min als het lot van de Buendía's niet volgens de normen van onze wereld mag worden gemeten. De totale vernietiging van Macondo - waarbij het overigens de vraag is of Aureliano niet gespaard blijft in de tijdsbestendige kamer van Melquíades -, de verbanning van de Buendía's naar het rijk der vergetelheid vindt immers alleen maar in de *fictionele* wereld plaats. In de *‘echte’* wereld blijft de stad bestaan, en wel als produkt van de verbeelding: wij kunnen Macondo uit haar as laten herrijzen wanneer we maar willen. We hoeven de roman alleen maar opnieuw te lezen of eraan terug te denken. De Buendía's krijgen bij ons dus wèl een tweede kans.

In *Honderd jaar eenzaamheid* wordt de problematische verhouding tussen fictie en werkelijkheid voortdurend op de voorgrond geplaatst. Het wordt aan de lezer zelf overgelaten de ontologische grenzen te bepalen, dus om te bepalen of wij, net als de Buendía's, alleen maar in spiegels kijken en spiegelingen zien, of dat we de werkelijkheid zien. Zoals het ook aan ons wordt overgelaten te bepalen of de ondergang van de Buendía's aan het noodlot of aan hun aard moet worden toegeschreven. En zoals het, ten slotte, ook aan ons wordt overgelaten te bepalen of die aard algemeen menselijk is of niet. Misschien zullen sommigen zich hierdoor bij de neus genomen voelen. Anderen zullen zich wellicht aangesproken voelen door de gedachte dat we zélf voortdurend zullen moeten nadenken over de vraag wat schijn en wat wezen is.

* Tekst van de op 15 februari 1989 gehouden lezing voor de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht. (Stadium Generale over Latijns-Amerikaanse literatuur)

Barber van de Pol
Over De kolonel krijgt nooit post *en andere fantastische literatuur*

Zeventien jaar geleden, toen ik *De kolonel krijgt nooit post* uit het Spaans in het Nederlands vertaalde, hield ik niet zo van Márquez, maar juist wel van dat boek. Te midden van de overstelpende geestdrift over *Honderd jaar eenzaamheid* in die tijd, zweeg ik. Later, toen *De kolonel krijgt nooit post* hier eenmaal verschenen was, klonk dat afwijkende oordeel vaak: *De kolonel krijgt nooit post* zou mooier zijn dan *Honderd jaar eenzaamheid*, het was het mooiste wat Márquez had geschreven. Ik hoor het nog wel eens zeggen, en, afgaande op mezelf, bedenk ik dat wie zo'n oordeel uitspreekt eigenlijk niet houdt van het *soort* schrijver dat Márquez is. *De kolonel krijgt nooit post* is, alle overeenkomsten met de rest van het werk ten spijt, het minst Márquez-achtige boek van de stapel Márquezboeken die inmiddels bestaat, dus voor de niet-liefhebber het aantrekkelijkste. Het is bovendien het dunste.

Vijftien jaar wachten

Het verhaal van *De kolonel krijgt nooit post* laat zich in enkele alinea's vertellen.

Elke vrijdag gaat de vijfenzeventigjarige kolonel uit de titel naar de kade om te wachten op de postboot. Voor de kolonel is er nooit post. Al vijftien jaar wacht hij op een hem als oorlogsveteraan toegezegd pensioen, maar de papieren in kwestie moeten op hun tocht door het bureaucratisch overheidsapparaat zijn zoekgeraakt. Thuis bestiert zijn vrouw het huishouden, als zij tenminste niet met een astmaaanval in bed ligt. Het is oktober: ‘Oktober is één van de weinige dingen die komen’. Het regent. De kolonel heeft last van zijn darmen en brengt uren op de w.c. door.

Op het moment dat het boek begint, is het geld bijna op en alles van waarde is verkocht, op de klok en een schilderij na. Een ander bezit dat het echtpaar rest, is een vechthaan, een erfenis van zoon Agustin, die minder dan een jaar geleden is doodgeschoten wegens het verspreiden van klandestiene informatie.

In het land heerst de staat van beleg. Oppositie bestaat alleen nog in de vorm van vlugschriften, net als in *Het kwade uur*, een eerdere roman van Márquez. Een andere overeenkomst met die roman is de atmosfeer van politieke onlust en gewelddadigheid, zonder dat duidelijk is waarover de partijen het oneens zijn; de partijen worden niet eens genoemd. Alles gaat over de hoofden van de bevolking heen. Geweld is een gewoonte geworden.

Met een aangrijpend soort versleten humor trotseren de man en de vrouw hun situatie, maar ze komen tegenover elkaar te staan wanneer de nood te groot wordt. Net als in alle boeken van Márquez is de vrouw de nuchterste van de twee. Het onderwerp van de twistgesprekken is de haan, die ook moet eten dus geld kost en pas over enkele maanden het strijdperk in kan om, als hij wint, het geld terug te verdienen. De vrouw wil dat het beest hoe dan ook het huis uitgaat, de kolonel wil dit niet.

Het einde van het verhaal is open, maar laat weinig aan de verbeelding over: er is niets meer te eten, het geld is op, de haan is er nog steeds. De stemming is voor het eerst beneden peil. De vrouw zegt dat het afgelopen moet zijn. Ze vraagt wat ze moeten eten zolang de haan geen geld oplevert.

Het laatste woord van het boek, uit de mond van de kolonel, als antwoord op de vraag van zijn vrouw, is *mierda*, dus ‘shit’, ‘Scheisse’, ‘merde’, in dubbele betekenis van ‘stront’ en ‘godverdomme’. In mijn Nederlandse vertaling van dat woord zit die dubbele betekenis niet, wat mij nog altijd ergert, al heeft niemand ooit een suggestie

voor een betere oplossingegeven. ‘Wat hebben we vanavond aan tafel’ ‘Stront.’ Misschien had dat gekund, maar het is wat anders.

Minder en meer

In *De kolonel krijgt nooit post* wordt met behulp van korte, doeltreffende beschrijvingen en dialogen een wereld van willekeur en uitzichtloosheid opgeroepen. Het is een realistisch boek, of je moet bureaucratie en politieke machtswellust als on-realistische verschijnselen willen zien. Het geeft nauwelijks gelegenheid tot speculeren of tot lachen. Het zit je als lezer op de huid.

Onrealistische of fantastische boeken zijn als

het goed is omgeven door ruimte. Die bieden je als lezer de gelegenheid, met een afstandelijkheid die net zo betrokken kan zijn als je zelf wilt, te lachen om zowel de absurditeit van de schrijver als die van het bestaan. Zo'n boek is *Honderd jaar eenzaamheid*. Zo'n boek is *De kolonel krijgt nooit post* niet.

Vroeger, zeventien jaar geleden, kon ik het fantastische in *Honderd jaar eenzaamheid* wel waarderen, maar ik kon er niet zo heel geestdriftig over zijn, dol op bepaalde, meer cerebrale schrijvers als ik was. Márquez is niet cerebraal. ‘Verstandelijk’ is niet het eerste en ook niet het tweede woord dat je bij hem te binnen schiet. Hij had een beetje *te weinig* met rede te maken, vond ik toen: hij pakt in. *Honderd jaar eenzaamheid* is een complex boek, met onzichtbaar verweven verhaallijnen die met elkaar de geschiedenis schetsen van een Colombiaanse familie, plus de geschiedenis van Colombia, plus de zinnebeeldige van de Bijbel, van genesis tot zondeval. Maar het is ook een avonturenroman; het laat zich met rode konen lezen. Dat vond ik verdacht.

Soms is er tijd voor nodig om je alsnog door de kracht van een kunstwerk te laten veroveren. Mijn voorkeur van destijds voor *De kolonel krijgt nooit post* werd zonder twijfel ingegeven door de behoefte me niet te binden aan het typische Márquezachtige, dat staat voor wonderbaarlijk, voor exuberantie, voor moordende populariteit.

Er zijn binnen het werk van Márquez twee groepen boeken aan te wijzen. Beide zijn onmiskenbaar afkomstig van zijn hand en ze hebben veel met elkaar gemeen. De ene groep wordt gekenmerkt door soberheid, minder bladzijden, minder verhaalstrengen, minder uitbundigheid, en behoort tot het realistische genre. De andere heeft van alles méér, en is typischer Márquez, in die zin dat hij aan dat soort boeken zijn grootste faam ontleent. In de boeken van die tweede groep gebeuren met de regelmaat van de klok dingen die niet kunnen. Ze zijn fantastisch.

Samen met *Afval en dorre bladeren* (1955), Márquez' eerste roman, *Het kwade uur* (1962) en *Kroniek van een aangekondigde dood* (1981) vormt *De kolonel krijgt nooit post* (1969) - de jaartallen verwijzen naar de eerste Spaanse uitave - de groep van de minst typische Márquezboeken. Gewikt en gewogen is alles wat erin gebeurt volgens natuurkundige wetten mogelijk en zelfs niet heel uitzonderlijk, zij het misschien door Márquez dramatisch gestileerd. *De kolonel krijgt nooit post* is binnen die groep koploper in gewoonheid.

De atmosfeer in de vier boeken is geladen, doortrokken van geweld en dreiging en, vooral in *De kolonel krijgt nooit post*, van een droefheid die niet door overmoedige gedachten en plannen wordt weggenomen.

In de typische Márquezboeken is de atmosfeer niet zo heel anders, maar ze zijn dikker, uitbundiger, hyperbolisch. Ze bestaan uit een stroom sprookjesachtige of irreële taferelen die de lezer een wondere wereld binnenvoert. *Honderd jaar eenzaamheid, De herfst van de patriarch, Liefde in tijden van cholera* en *De generaal in zijn labyrint* worden gekenmerkt door hun rijkdom aan beelden, aan documentaire gegevens en aan scènes, die met dikke klodders fantasie en consequente overdrijving zijn verwoord.

Fantastische literatuur

Márquez heeft altijd graag gezegd dat alles wat in zijn boeken staat naar de werkelijkheid is opgeschreven. Niets dat er in voorkomt, zou verzonnen zijn. Hij

heeft het zelf meegemaakt of het is hem verteld, zodat het misschien wel aangedikt is of tot symbolisch formaat bijgewerkt, maar niet uit de duim gezogen.

De term 'magisch realisme' die in verband met zijn werk vaak wordt gebruikt, bevalt hem niet, en dat is begrijpelijk. Rond dat begrip hangt een ongezonde vaagheid. Kinderen denken magisch en dat is een van de fascinerendste dingen die er bestaan. Als een volwassene magisch denkt zonder een boeiend oogmerk, ben je geneigd te denken dat hij de schoonheid van de werkelijkheid niet ziet, en dat het een teken van armoede is.

Ik prefereer in verband met het werk van Márquez het woord 'fantastisch' boven 'magisch'. Het is een ruimer begrip dat minder snel benauwende associaties wekt.

Hoe fantastisch is Márquez? Van wat voor soort fantasie is er sprake? Wat is het effect ervan? De term 'fantastisch' is bewust generaliserend gekozen. Er bestaan handboeken waarin wordt getracht een precieze afbakening te geven tussen sprookje, horror-verhaal, occultisme, science-fiction, utopie, allegorie of fabel, detective of politieroman en metafysische literatuur. Omdat er geen consensus over die indeling bestaat en de verwante genres vaak vervloeien tot een mengvorm (de thriller met occulte inslag, het science-fiction verhaal

als utopie) en bij Márquez niet één bepaalde vorm overheerst, gebruik ik liever de ingeburgerde overkoepelende term.

Een mooi criterium bij fantastische literatuur is dat je als lezer altijd enige tijd aarzelt of iets wat je leest nu wel of niet echt is gebeurd, ook al weet je dat het niet echt gebeurd kán zijn, omdat het eigenlijk te gek voor woorden is. Als je dat niet hebt, die aarzeling tijdens het lezen, is het boek niet fantastisch. Het criterium gaat ook op bij beeldende kunst. Ik denk aan Escher: zijn tekeningen kunnen niet, maar je aarzelt. Het is alsof ze wèl kunnen.

De fantastische literatuur is niet alleen een literatuur die aan de verbeelding ontspruit, het is ook een literatuur die de verbeelding zeer lijkt aan te spreken. Boeken die behoren tot het fantastische genre blijken vaak op de een of andere manier, al is het soms pas op langere termijn, gevleugelde scènes te bevatten. Wanneer een willekeurig persoon zou worden gevraagd om naar eigen smaak en inzicht een korte lijst met de indrukwekkendste boeken aller tijden samen te stellen - niet de boeken die hij mee zou nemen naar een onbewoond eiland, zo'n keus is te persoonlijk - is de kans groot dat er boeken uitkomen die menig ander ook zou bedenken. Het zou kunnen gaan om boeken die iemand niet eens heeft gelezen of alleen kent van horen zeggen, of lange tijd geleden heeft gelezen, misschien in zijn jeugd, in een schamele, bewerkte vorm.

In elk geval zal het bijna zeker altijd gaan om boeken die behoren tot de fantastische literatuur. Kennelijk spreken die boeken tot de verbeelding, omdat ze hetatent hebben op een bepaald symbool, dat deel is gaan uitma-ken van het universele cultuurgoed, het denken en voelen van iedereen. Niet Emma Bovary, niet Anna Karenina, of Prousts Albertine zijn de boekfiguren die het meest tot mijn verbeelding spreken, want zij zijn te uniek, te veel individu, met al hun specifieke eigenaardigheden. Ik denk bij de vraag wat de indruk-wekkendste personages uit de literatuurgeschiedenis zijn aan mythische figuren, aan een kapitein die geobsedeerd is door een witte walvis, aan hoogvliegers als Daedalus, of aan een stuk hout waaruit een leugenachtige jongen is gesneden.

Ik noem vijf boeken waarvan ik vermoed dat ze kans maken op de lijst van genoemde willekeurige persoon. Het gaat om boeken of schrijvers die iedereen kent.

Vijf maal verbeelding

1) Kafka, om twee verhalen uit zijn werk: *Der Prozess* en *Die Verwandlung*, allebei fantastische verhalen. In het eerste wordt een individu op bijna aanschouwelijke wijze vermalen door maatschappelijke instellingen die hem, als mens toch de instigator ervan, boven het hoofd zijn gegroeid. In *Die Verwandlung* verandert de hoofdpersoon in een insekt zonder dat zijn omgeving er iets van merkt. Beide verhalen symboliseren de vervreemding, kwaal bij uitstek van deze eeuw, door Kafka beklemmend maar ook humoristisch beschreven. K. is de enige literaire figuur die met die ene initiaal over de hele wereld bekend is.

2) De Bijbel, een lange reeks, ten dele op historische bronnen Iperustende verhalen, waarin de angsten en verlangens van ieder mens, net als in alle andere godsdiensten, zijn gesublimeerd tot rampen en wonderen. De Bijbel biedt de tamelijk fantastische idee van een Schepper, van een Verlosser, van een Hiernamaals, van engelen en duivels.

De mythologie van het Christendom die in de Bijbel staat opgeschreven is deel gaan uitmaken van onze beschaving en je hoeft niet godsdienstig te zijn om te weten waar Noach voor staat, waar Job voor staat, of de vrouw van Lot, of Judas, enzovoort. Het vat is onuitputtelijk. Adam en Eva zijn ons het allervertrouwdst, want Adam is iedere man, Eva is iedere vrouw, en beiden worstelen, zoals wij allen constant, met de keuze tussen oed (dat is in de Bijbel: berustin en kwaad (dat is in de Bijbel: opstandighei

3) *Don Quichotte*, over iemand ie helemaal in zijn eentje het symbool van het idealisme belichaamt. Hij staat daarbij tegenover Sancho Panza, zijn knecht, die hem weliswaar vergezelt op zijn ondernemingen, maar die hem voortdurend probeert af te remmen en daardoor fungeert als een nuchter, potsierlijk, alledaags geweten.

Tot op heden wordt er gediscussieerd over de vraag of Don Quichotte gek is of niet. Op de keper beschouwd is hij stapelgek, maar hij vertegenwoordigt tegelijkertijd de mens die des te menselijker is doordat hij boven zijn krachten wil handelen en die, zijn omstandig-heden ten spijt, zijn eigen wereld wil scheppen. Hier doet niet ter zake dat het boek ook een satire is op de toenmalige populariteit van de ridderroman, die niet zozeer fantastisch als wel irreëel was, en die werd gelezen vanwege

de mogelijkheden die hij de lezer bood om weg te vluchten uit de werkelijkheid van alledag en zich te identificeren met het leven van belangrijker personen dan hijzelf.

Verreweg het bekendste verhaal uit Cervantes' boek is dat van Don Quichotte die vecht tegen de windmolens, door hem aangezien voor gevaarlijk reuzen die zijn geliefde Dulcinea belagen. ‘Tegen windmolens vechten’ is inmiddels een staande uitdrukking. Het betekent zoiets als ‘het onmogelijke willen’. Het onmogelijke willen is ambitieus. De fantastische literatuur getuigt altijd van veel ambitie.

4) Meer in de sprookjesachtige sfeer: de *1001 nacht*. Een Oosterse koning bestelt elke nacht een nieuwe minnares in bed die hij de volgende ochtend laat onthoofden. Als Sheherazade aan de beurt is, bezweert zij het gevaar door voor het slapen gaan een verhaal te vertellen dat zij op het spannendste moment afbreekt, zodat de koning het vervolg wil weten. Wij, als lezers, trouwens ook. 1001 nachten houdt zij dit vol en dan laat zij de koning hun beider zoon zien en is ze gered.

Het is een wel heel aantrekkelijk gegeven: het verhaal, het gesproken woord, is in staat de werkelijkheid naar onze hand te zetten. Dat is ieders droom. Wij herkennen het verlangen en de overmoed waardoor het wordt gekenmerkt.

5) *Alice in Wonderland*. Wat in *Alice in Wonderland* gebeurt, is aantoonbaar onmogelijk. Je kunt niet door de grond stappen, niet razendsnel groeien of krimpen na het nemen van een hapje koek of een slok van wat voor drank ook, speelkaarten kunnen niet leven, laat staan helpen bij het golfen, beesten kunnen geen rijmpjes bedenken, een grijns zonder kat kan niet. Juist die grijnzende kat kent misschien iedereen, ook al kent men de herkomst ervan of de naam van de schrijver niet.

Aracataca - Macondo, foto: Annette Kentie

De voorvallen in dit boek staan in dienst van de verwarring die Alice ondergaat wanneer zij, een verstandig en slim meisje zonder last van valse bescheidenheid, probeert haar eigen lo-gica in overeenstemming te brengen met die van de wereld van de volwassenen die haar wacht.

Alice in Wonderland speelt grotendeels in een droom, dat is waar, en in dromen kan alles. Maar ook dromen kunnen, evenals godsdiensten, uitingen zijn van onze diepste angsten en verlangens.

In kinderboeken gebeuren doorgaans meer fantastische dingen dan in boeken voor volwassenen, maar ik denk niet aan kabouters of feeën. Dat zijn bijna altijd zeer klein uitgevallen nogal gewone mensen, die pas fantastisch worden wanneer hun omstandigheden of de dingen die ze meemaken dat zijn. De kabouters van Rien Poortvliet bij voorbeeld willen stuitend realistisch zijn en er is niets, helemaal niets fantastisch aan hen, zeker niet in figuurlijke zin. Ze hebben schattige closetrolletjes op hun w.c.-tjes, iets dat toch niet tot de verbeelding kan spreken.

Een blinde ordenaar

De eigentijdse Spaanstalige literatuur telt in elk geval één schrijver die al tijdens zijn leven

een mythe was, omdat dat leven op hoogst fantastische wijze lijkt samen te vallen met zijn werk en zijn werk met de hele literatuurgeschiedenis, om niet te zeggen met de hele geschiedenis van de mensheid. Die schrijver is Jorge Luis Borges (1899-1986), één van de Argentijnen, naast Aldolfo Bioy Casares en Julio Cortázar, die de literatuur van zijn land een fantastisch aanzien heeft gegeven. Bij wie hem kennen, leeft Borges voort als een tweede Homerus, als een blinde ordenaar van de chaotische veelheid aan oerbeelden.

Borges maakt ook zelf, als personage, deel uit van de fantastische literatuur, zowel in zijn eigen werk (als de ik-persoon ('Borges') van bijna al zijn verhalen en gedichten) als in *De naam van de roos* van Umberto Eco, of in *Over helden en graven*, het bekendste boek van zijn landgenoot Ernesto Sábato.

In *Honderd jaar eenzaamheid* wordt verwezen naar wat wellicht Borges' beroemdste metafoor is: de aleph, het punt waarin alle dingen, alle tijden en categorieën van het bestaan samenkomen.

Borges hield nooit op te schrijven over fantasten en idealisten als Kafka, Cervantes, Homerus, Shakespeare, Dante, de vertalers van de *1001 nacht*, en over de fantastisch getinte avonturenboeken van de vorige eeuw die hij als kind had gelezen en in essentie bleef onthouden: de boeken van Kipling, Chesterton, H.G. Wells, Stevenson. Stevenson schreef *Schateiland*. Kipling schreef *Jungle book*. Iedereen kent die boeken en schrijvers, al is het maar van horen zeggen.

In een voorwoord bij *Morels uitvinding*, science-fiction van Borges' landgenoot en vriend Bioy Casares - met wie hij onder het gedeelde pseudoniem Bustos Domecq enkele *fancy* detectives schreef - stelt Borges dat de fantastische c.q. metafysische literatuur niet minder waarheid of werkelijkheid bevat dan de psychologisch-realistische of sociaal-realistische:

> De schrijver van de psychologische of realistische roman wil dat wij vergeten dat het om maakwerk gaat en zorgt ervoor dat in plaats van al die zogenaamde nauwkeurigheid, vervelende vaagheid, een indruk van werkelijkheid wordt gegeven. Hele bladzijden, hele hoofdstukken van Marcel Proust zijn als bedenksels onaanvaardbaar: maar zonder het te beseffen, aanvaarden wij ze, als de kleurloze sleur van alledag. De avonturenroman daarentegen geeft zich niet uit voor een verwoording van de werkelijkheid: het is een kunst-werk dat geen zin duldt als er geen reden voor is.

Zonder Borges' categorische afkeer van realistische of psychologische literatuur te delen, merk ik ter aanvulling op dat de fantastische literatuur niet alleen een verdichting van de werkelijkheid is, want dat geldt voor alle geslaagde kunst, maar een overdosis werkelijkheid bevat, een zich tot het mythische uitstrekkende symbolische kracht heeft, soms zonder dat wij of de schrijver het direkt beseffen. Zou Freud hebben bevroed hoeveel algemene geldigheid men uit zijn droomduidingen zou proberen te halen?

Traditie en herkenbaarheid

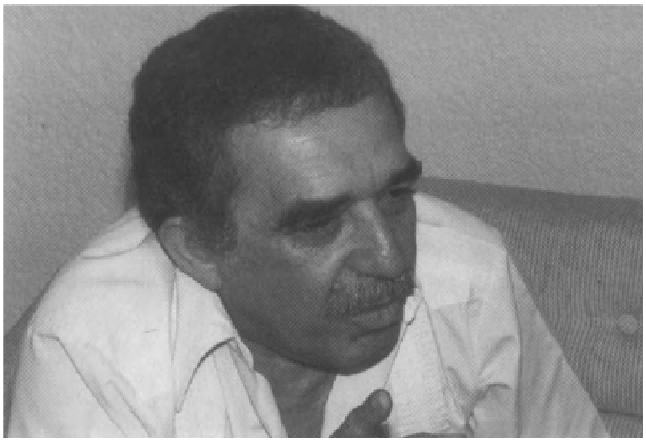
In *De kolonel krijgt nooit post, Afval en dorre bladeren, Het kwade uur* en *Kroniek van een aangekondigde dood* komt niets onmogelijks voor. Uit nieuwsgierigheid of er in de door mij typisch Márquezachtig genoemde boeken wel veel voorkomt dat

tegen ons gevoel voor logica indruist of aantoonbaar niet kan, herlas ik speciaal met het oog op dit aspect grote gedeelten en kwam, niet helemaal onverwacht, tot de bevinding dat dit beslist zo is, maar dat de fantasie in alle gevallen wortelt in de praktijk van alledag.

Natuurlijk, iemand die verliefd is zal niet constant met een zwerm gele vlinders als een aureool om zijn hoofd rondlopen, en evenmin zal een vrouw ten hemel stijgen van pure schoonheid. Maar zulke fysisch gezien onmogelijke beelden zijn gewoner dan je in eerste instantie denkt. Vlinders zijn beesten bij uitstek in verband met verliefdheid - 'vlinders in je buik' - en wie niet beantwoordt aan het normaal bevattelijke noemen wij 'niet van de wereld' of 'hemels'. Beide oermetaforen zijn door Márquez alleen maar geconcretiseerd. En zo blijkt steeds dat zijn beelden weliswaar fantastisch zijn, maar niet willekeurig. Ze zijn gebaseerd op traditie en herkenbaarheid.

Op veel bladzijden die ik herlas, lijken wonderen plaats te vinden, maar het wonder betreft in de meeste gevallen de eerste confrontatie van een mens met een hem, of ons, tot dan toe onbekend verschijnsel, zoals al meteen in de eerste zin van *Honderd jaar eenzaamheid*, wanneer Aureliano Buendía terugdenkt aan de middag dat zijn vader hem meenam naar 'het ijs'. Veel komt een Nederlandse lezer als

wonderlijk voor omdat hij niet vertrouwd is met de omstandigheden waarin de boeken zich afspelen.



García Márquez, foto: Annette Kentie

Het beproefdste middel waarmee Márquez een wonderbare atmosfeer weet te scheppen, is de overdrijving. Hij laat de tijd naar behoefte krimpen en uitdijen, en dat doet hij ook met natuurverschijnselen en passies. Iemand die erg eenzaam is, wordt nog eenzamer wanneer hij bovenmenselijk oud wordt: een alles omfloersende regenval is omfloersender wanneer hij een hele maand, een hele herfst, of nog langer achtereen duurt; gieren met een 'duizendjarig astma' dragen plotseling het lot van al hun soortgenoten mee.

Beproefd is ook de wijze waarop Márquez een boek begint met te vertellen hoe - slecht - het voor ons liggende verhaal afgelopen is, zodat wij alle bladzijden lang de doem zullen voelen die over het onderhavige leven en in feite over ieders leven hangt. Dat tilt een boek boven zijn verhaal uit en maakt het bij voorbaat zinnebeeldig.

Alleen *Liefde in tijden van cholera* mist die doem. Deze roman heeft zelfs een happy end, en het viel mij op hoevelen na lezing van dat boek met een sprankje hoop in hun ogen zeiden, dat dát - een roman over geluk - zijn mooiste was, dat ze *nu*, eindelijk of voorgoed, voor Márquez gewonnen waren.

Je kunt om veel redenen van een schrijver houden.

Zeventien jaar na het vertalen van *De kolonel krijgt nooit post* houd ik nog steeds veel van dat boek, maar tegenwoordig denk ik vooral regelmatig aan *Honderd jaar eenzaamheid*, dat in mijn herinnering groeit en groeit. Er zijn beelden in *Honderd jaar eenzaamheid* die ik niet vergeet en die ook bij herlezing de grootste verrukking vormden. Ze hebben onveranderlijk te maken met sublieme pogingen tot uitbeelding van de menselijke eenzaamheid.

In Márquez' verhalenbundel *De ongelooflijke maar droevige geschiedenis van de onschuldige Eréndira en haar harteloze grootmoeder* (1972) staan sprookjes, puur mythische verhalen, en daarin kan per definitie alles. Zo spoelt in het eerste verhaal een aftandse engel in een kustdorp aan. Hij maakt aanvankelijk veel speculaties los bij de plaatselijke bevolking, maar men leert er in die wereld vol extremen snel mee leven. De vrouw die een spin is geworden omdat ze tegen de wil van haar ouders heeft gehandeld, is uiteindelijk een grotere kermisattractie dan de engel, die er een raar brabbeltaaltje op na houdt, dat niemand verstaat. Hij verveelt en men vergeet hem min of meer, tot hij is hersteld van zijn ziekte en 'met de rommelige vleugelslag van een seniele gier' verdwijnt boven de huizen.

Ik houd inmiddels van de typische Márquez, met al zijn druktemakerij en fantastische verdichtingen. Een heel grote liefde, als Thomas Mann of Borges of

bepaalde dichters, zal Márquez van mij nooit worden, maar aan onderhoudende vrienden heb je bijna net zo veel als aan een geliefde.

Daedalus-hoogte

Is Márquez niet toch op z'n best in boeken als *De kolonel krijgt nooit post*, dus als hij niet op hol slaat? Ik hoor het nog wel eens zeggen, en natuurlijk kun je voor die mening opteren. Het gaat wat mij betreft niet meer op. Tegenwoordig is Márquez mij het dierbaarst als iemand bij wie het verstand, maar niet de helderheid, tot op Daedalus-hoogte op hol slaat.

Veel Spaans-Amerikaanse romans zijn fantastisch of komen ons fantastisch voor vanwege hun mythische, exotische, ambitieuze inslag. Er staat een wereld in geschetst die wij, Europeanen, als fantastisch ervaren, al roept de schrijver nog zo hard dat ze dat niet is.

De Mexicaanse schrijver Rulfo schreef *Pedro Páramo*, waarin de doden en de levenden met elkaar verkeren, wat in zijn eigen land, vanwege de traditionele dodencultus, als gewoner wordt ervaren dan bij ons. Márquez, Colombiaan, de populairste van alle Spaans-Amerikanen, vertelt dingen die zijn gebeurd of gebeuren, maar hij herordent en overdrijft, en wij zien de kern van waarheid minder snel dan zijn mede-Colombianen.

Márquez is beïnvloed door Faulkner, die net als hij op barokke wijze tijden en gedachten door elkaar laat lopen in geladen, contrastrijke scènes. Een andere Noord-Amerikaan, Hemingway, was zijn grote voorbeeld als rasverteller, en Kafka - in Latijns-Amerika destijds nagenoeg onbekend - gaf hem een les in compactheid en betekenisvol absurdisme. Van de journalistiek heeft hij, naar eigen zeggen, geleerd helder en eenvoudig over de meest ongewone en ongeloofwaardige dingen te schrijven. Márquez heeft dus niet, als Borges, louter fantastische of idealistische schrijvers gekoesterd. Hij maakt het schrijven niet tot één van zijn hoofdthema's, zoals Borges. Misschien met uitzondering van *Kroniek van een aangekondigde dood* ontbreekt hij als ik-figuur in zijn werk, in tegenstelling tot Borges. Dat hij tegelijk onder de naam Gabriel in *Honderd jaar eenzaamheid* voorkomt en dat zijn werk met naam en toenaam autobiografische trekken vertoont, doet daar niet aan af.

‘De Spanjaarden’, aldus de eerder genoemde Sábato in een interview dat ik in 1984 met hem had, ‘die dit land zo'n vijfhonderd jaar geleden veroverden, waren alleen uit op goud en toen ze dat niet vonden, vertrokken ze weer. Het land is eeuwenlang niet in cultuur gebracht. Hier kwamen alleen avonturiers. Alles moest vanuit het niets gebeuren. Vandaar het Argentijnse gevoel van oneindigheid en de daarmee samengaande hang naar metafysica (...) Later kwam het monstrueuze, labyrintische Buenos Aires erbij, met de eenzaamheid van alle grote steden.’ Sábato is de enige Spaans-Amerikaanse schrijver die je een existentialist kunt noemen, maar dan één met een onbedwingbare hang naar het metafysische of fantastische.

Etnografische of sociaal-geografische invloeden spelen uiteraard ook in het werk van Márquez een rol. Colombia heeft een tot in de vorige eeuw teruggaande traditie van politiek geweld en maatschappelijke willekeur en ook de contrasten in klimaat, ras en levens-standaard leiden makkelijker tot een veelkleurige, barokke, wonderbaarlijk aandoende literatuur. Márquez is het bewijs.

Márquez: fantastisch.

Peter Swart
‘Een binnenstebuiten gekeerd ritueel’
Over Kroniek van een aangekondigde dood

‘Iedere goede roman is een spannend boek’, luidde de intrigerende titel van een lezing die de Amerikaanse auteur Ed McBain vorige zomer hield in Göteborg. De reputatie die McBain heeft opgebouwd is niet gering, en hij heeft een aantal literaireromans op zijn naam staan. Zijn voornaamste bekendheid verwierf hij echter met zijn ‘87th-Precinct-boeken’ - begin dit jaar verscheen de veertigste titel in deze reeks - en dat zijn thrillers. Niet allemaal even goed, maar stuk voor stuk geladen met spanning.

Het zou voor vriend en vijand prachtig geweest zijn wanneer McBain die middag op bevredigende wijze zijn standpunt had weten te illustreren, maar helaas bleek de stelling te algemeen om met succes te kunnen worden verdedigd.

Zo bleef het knellende vraagstuk onopgelost of literatuur nu werkelijk ‘meer’ is dan misdaadliteratuur op zijn best kan zijn. In wezen is deze kwestie gelukkig volstrekt oninteressant: de doorslaggevende factor is immers de persoonlijke keuze van de lezer; er bestaat geen autoriteit die het lezerspubliek kan voorschrijven welke boeken men van zich af moet werpen en welke gekoesterd mogen worden. Over smaak kan men oeverloos twisten, en op dat gebied heeft bijna iedereen gelijk.

In menige literaire roman treft men moorden en misdaden aan die in een misdaadroman niet zouden misstaan. Toch ligt in dat soort werk nooit de nadruk op deze cruciale gebeurtenissen; de beschrijving van personages die in veel gevallen een diepgaande psychologische karaktertekening meekrijgen, eist de meeste ruimte en aandacht op. Van belang is hoe sleutelpersonages reageren op onalledaagse narigheid. Als het goed is zijn de personages al ‘round characters’ voordat de een of andere traumatische gebeurtenis hun leven ingrijpend beïnvloedt, en als de auteur zijn vak verstaat zal het leven voor deze personages daarna nooit meer hetzelfde zijn. De misdaad is het middel dat door de auteur wordt gebruikt om zijn personages in uitzonderlijke situaties en gemoedstoestanden te brengen, en anders niks.

In een groot aantal misdaadromans - de naam zegt het al - staan moorden en misdaden centraal. De nadruk ligt vrijwel altijd op de aktie, de handeling. Rechtstreeks gevolg van deze keuze is dat er weinig ruimte overschiet voor het uitdiepen van personages; dientengevolge treft men in misdaadromans doorgaans louter ‘flat characters’ aan. S.S. Van Dine, een Amerikaan die de geboorte van de hedendaagse thriller nog heeft meegemaakt, is misschien wel de duidelijkste pleitbezorger van deze stelling wanneer hij zegt: ‘De personages in een misdaadroman behoren slechts te voldoen aan de eisen der geloofwaardigheid, omdat elke diepergaande karaktertekenmg remmend werkt op de loop van het verhaal’.[1.]

De personages volgen de oplossing van de misdaad op de voet, en als de zaak is opgehelderd kan de maatschappij weer opgelucht ademhalen. Het leven herneemt zijn loop, dat wil zeggen dat alles in grote lijnen weer net zo is als voor de misdaad, ook de personages zijn weer terug bij af; het zijn er hooguit wat minder geworden.

Dertig jaar wachten

Gabriel García Márquez wachtte met het schrijven van *Honderd jaar eenzaamheid*, het boek dat zo'n overweldigende weerklank vond dat het zijn leven ingrijpend zou veranderen, naar eigen zeggen vijftien tot zeventien jaar. Tenslotte, toen de tijd

daarvoor rijp was, schreef hij het boek in twee jaar tijd. Zijn persoonlijk record is echter voorlopig *Kroniek van een aangekondigde dood*, een verhaal dat dertig jaar bleef liggen alvorens te worden opgeschreven. Toen het boek verscheen, in 1981, in een eerste oplage van 1 miljoen Spaanstalige exemplaren, was het lezerspubliek in de eerste plaats verrast, omdat Márquez had gezworen geen fictie meer te zullen schrijven totdat dictator Pinochet in het naburige Chili zou zijn afgezet.

Aanvankelijk was García Márquez op zuiver journalistieke wijze geïnteresseerd in de gebeurtenissen die zich in 1951 hadden afge-

speeld in het Caraïbische dorp waar hij toen woonde. Hij was journalist en zag er een juweel van een sensationele reportage in. Daar dit genre destijds in Colombia weinig ontwikkeld was liep dit idee op niets uit. Een aantal jaren later begon de Nobelprijswinnaar-in-spé zich ‘in literaire termen’ voor het materiaal te interesseren. Hij was zich er echter terdege van bewust hoe vervelend het zou zijn voor zijn moeder, familieleden, vrienden en andere betrokkenen wanneer hij de hele geschiedenis weer zou oprakelen. Toch bleef het verhaal in Márquez' hoofd rondspoken. Het kwam echter niet in het scheppende stadium, omdat de schrijver het onuitstaanbare gevoel had dat er iets cruciaals aan het geheel ontbrak. Toen hem drieëntwintig jaar nadat het drama zich in werkelijkheid had afgespeeld, werd verteld dat de man en vrouw om wier mislukte huwelijk het hele boek draait elkaar alsnog hadden gevonden, ‘oud en versleten, maar heel gelukkig’[2.] - wist Márquez terstond dat hij de ontbrekende schakel had gevonden, en dat het boek geschreven kon worden.

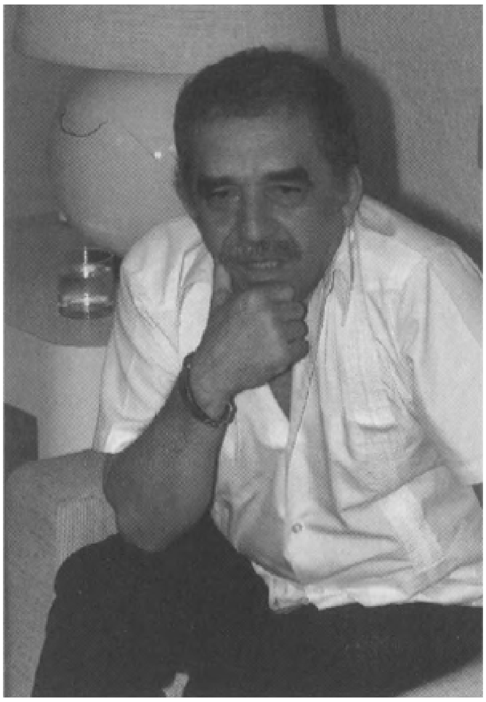
Onmiddellijk na het verschijnen van *Kroniek van een aangekondigde dood* stortten horden journalisten zich op het achterhalen van de feitelijke gebeurtenissen in het Colombiaanse dorp, dat in het boek overigens nergens met name genoemd wordt, maar Márquez-kenners vooral deed denken aan het vertrouwde Macondo.

In werkelijkheid ging het, volgens één van de stukken die werden gebruikt in het proces tegen de moordenaars, als volgt:

> De Heer Miguel Reyes trad in het dorp Sucre, jurisdictie van hetzelfde departement, in het huwelijk met Mejuffrouw Margarita Chica, zuster van de aangeklaagden, op 20 januari van het vorig jaar. Op 21 januari des nachts, en wel in de huwelijksnacht, ontdekte Reyes dat Margarita geen maagd meer was. Zo gebeurde het dat hij de volgende dag met haar mee terug naar het ouderlijk huis ging, om ongeveer zeven uur des ochtends, en aan de moeder en aan de twee broers van zijn echtgenote de zaak voorlegde. Deze verklaarde thuis dat zij haar maagdelijkheid sinds enige tijd had verloren, door toedoen van Cayetano Gentile, het slachtoffer. Enige uren na dit voorval in het huis van de aangeklaagden, kwam de heer C. Gentile precies langs de plaats waar deze twee zich samen ophielden. José Joaquin wierp zich op hem met het mes in de hand, evenals Victor Manuel Chica. (..) Ondanks smeekbeden van Cayetano Gentile om hem niet te doden, brachten zij hem met messteken om het leven.[3.]

De gebroeders Chica werden na een voorarrest dat een jaar had geduurd door de rechter vrijgesproken, omdat was komen vast te staan dat zij hadden gehandeld ‘uit hevige woede en intense smart’.

Nauw betrokken



García Márquez, foto: Annette Kentie

Het is interessant te bekijken hoe de schrijver Márquez de feiten dramatisch heeft geïnterpreteerd voor zijn boek, eens te meer als men bedenkt dat hij zo nauw bij het drama betrokken was, dat de vermoorde man een goede bekende van hem was. Vooraleerst kan worden geconstateerd dat Márquez kennelijk niet onder de indruk is van de ongeschreven lite-

raire wet volgens welke de werkelijkheid in haar puurste vorm volmaakt ongeschikt is als basis voor de romanschrijfkunst.

De verteller in het boek, de 'ik', is Gabriel García Márquez, ook al noemt hij nergens zijn naam. Luisa Santiaga is de naam van Márquez' moeder, in het boek treedt zij op onder haar eigen naam. (Zij zou na lezing van *Kroniek van een aangekondigde dood* verzuchten: 'Oh, mijn lieve God, ik heb mijn hele leven geprobeerd die lelijke naam - de tweede voornaam Santiaga - te verbergen, en nu wordt hij in de hele wereld in alle talen bekend.') Ook Márquez' echtgenote Mercedes wordt met haar eigen naam aangeduid, evenals Tante Wenefrida - zo mooi bedenkt men ze inderdaad niet zelf...

In het boek heet de bemiddelde bruidegom gewichtig Bayardo San Roman, en zijn bruid Angela Vicario. Haar broers werden samengesmeed tot de tweeling Pedro en Pablo Vicario; het slachtoffer van de wraakmoord heet op papier Santiago Nasar.

Op het eerste gezicht volgt Márquez in zijn boek de werkelijke gebeurtenissen op de voet. Kort samengevat komt zijn versie er op neer, dat San Roman in de huwelijksnacht ontdekt dat zijn Angela al eerder seksueel aktief moet zijn geweest. Zoals de sociale code het wil in Zuid-Amerika bezorgt hij haar nog diezelfde nacht terug bij het ouderlijk huis. De door een panische moeder in allerijl opgetrommelde tweeling maakt zich los van het feest dat het dorp al drie dagen en nachten in zijn ban houdt. Eenmaal thuis vragen zij hun zuster de naam te noemen van degene die haar onteerd heeft. Na enkele onvoorstelbaar turbulente uren wordt Santiago Nasar, schuldig of niet, door de tweeling op bloedige wijze vermoord. Nu is het niet zo, dat het verhaal logisch, samenhangend en in chronologische volgorde voor de lezer wordt naverteld. Márquez voerde niet voor niets een verteller in; hij was genoodzaakt deze kunstgreep toe te passen om zich naar believen voor- en achteruit te kunnen bewegen door de 'structurele tijd' van de roman.

Márquez heeft wel eens in interviews gezegd dat het schrijven van de eerste zin van een boek hem soms meer tijd kost dan de rest, zo veel waarde hecht hij eraan: 'De eerste zin kan het laboratorium zijn, waar veel elementen van de stijl, de structuur, en gelfs de lengte van het boek worden bepaald'.[4.]

De openingszin van *Kroniek van een aangekondigde dood* mag er wezen, en is familie in de eerste graad van de eerste zin uit *Honderd jaar eenzaamheid*:

> Op de dag dat ze hem zouden doden, stond Santiago Nasar om 5 uur 30 's morgens op om de komst van de boot, waarmee de bisschop zou arriveren, af te wachten.

Eigen invalshoek

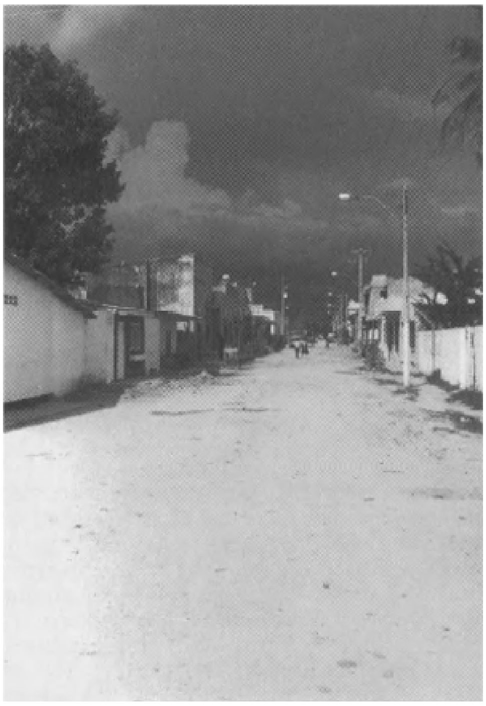
Met deze zin, waarin de suggestie schuilgaat dat veel vitale informatie wordt weggegeven, gaat de vertelling van start. De spanning heeft er in het geheel niet onder te lijden, zoals misschien zou kunnen worden gevreesd. Het raadsel kan na lezing van de eerste zin in ieder geval niet meer zijn wie door het noodlot zal worden getroffen; daarin moet de spanning niet worden gezocht.

In een volgorde die bij oppervlakkige beschouwing tamelijk willekeurig aandoet, maar in feite nauwkeurig is gestructureerd, passeert een schier eindeloze reeks belangwekkende gegevens en gebeurtenissen de revue. Zoals een batterij filmcamera's één en dezelfde scène vanuit verschillende gezichtspunten kan

registreren, zo zien Márquez' verschillende personages ieder vanuit hun eigen invalshoek een eigen werkelijkheid. Het geheel is gelardeerd met een hoeveelheid details die een aanslag doet op de opnamecapaciteit van de lezer, eens te meer omdat nooit van tevoren duidelijk is welke zaken uiteindelijk relevant zullen blijken te zijn. De hele geschiedenis is zo bedrieglijk overzichtelijk, en tegelijkertijd door de chaotiserende inbreng van een groot aantal personages zo geweldig complex, dat er voor de lezer weinig anders opzit dan verder lezen en kijken wat de schrijver met hem van plan is.

De tijd die verstrijkt tussen het moment waarop Angela Vicario het doodvonnis over Santiago Nasar uitspreekt door zijn naam te noemen als degene die haar heeft onteerd, en het moment waarop Pedro en Pablo uiteindelijk toeslaan, omspant slechts drie, hooguit vier uur. Om de spanning op te voeren heeft Márquez ervoor gekozen deze periode te comprimeren ten opzichte van de werkelijke gang van zaken. Hierdoor is ook de kans dat de beide adspirant-moordenaars in de emotionele roes die het gevolg is van feest, drankgebruik en door de cultuur ingeblazen revanche-gedachten, tot inkeer zullen komen, tot nul gereduceerd. Niet dat Pablo en Pedro van

meet af aan ten volle overtuigd zijn van het nut en de noodzaak van hun onderneming. Zoals Márquez het zag - en dat was voor hem het essentiële thema - hadden de moordenaars al het mogelijke gedaan om onder hun droeve verplichting uit te komen, maar was dit door een krankzinnige samenloop van omstandigheden tenslotte niet gelukt.



Aracataca - Macondo, foto: Annette Kentie

De blokkades die García Márquez opwerpt zijn in veel gevallen virtuoos en vindingrijk tegelijk. Er komt haast geen eind aan de waslijst van mensen en omstandigheden die het tij ten gunste van Santiago Nasar zouden hebben kunnen doen keren. Zo gaan Pablo en Pedro Vicario - in tegenstelling tot de gebroeders Chica - op Nasar zitten wachten op een plaats waarvan ze zeker menen te weten dat deze daar in geen geval zal langskomen. Aan meer dan twaalf klanten van de melkwinkel vertellen ze dat ze op hetunt staan Nasar te vermoorden. De kerk, in de persoon van Pater Amador, faalt jammerlijk omdat deze oog in oog met zoveel wereldsheid niet weet wat hij moet doen. Het gezag, in de persoon van kolonel Aponte - een lichtzinnige burgemeester - meent de zaak in der minne te hebben geschikt door de tweeling als stoute kinderen toe te spreken en hun messen af te pakken. Placida Linero, de moeder van Nasar, die een reputatie heeft op te houden als het gaat om het uitleggen van andermans dromen, faalt wanneer haar zoon haar een droom vertelt waarin zijn op handen zijnde dood voorspeld wordt. Tientallen lieden achten de tweeling niet in staat tot het uitvoeren van hun moordlustige plannen, zij denken aan een poging publiek gezichtsverlies te vermijden, of aan dronkemanspraat. Vrijwel niemand neemt het voornemen serieus, en er wordt dan ook nauwelijks enig initiatief genomen om het naderend onheil te voorkomen. Een van de meest wrange voorbeelden van voorkennis die niet bij Santiago Nasar terecht komt is het moedwilig bewaarde stilzwijgen van huishoudster Victoria Guzman en haar dochter Divina Flor, die precies weten wat hun werkgever boven het hoofd hangt. Ook de mysterieuze, anonieme brief op de deurmat, waarin nauwkeurige details van de samenzwering staan vermeld - tot en met de plaats en de motieven! - bereikt zijn bestemming niet; Nasar loopt eroverheen zonder hem te zien liggen.

Daarbij komt nog dat de schuld van Nasar op z'n minst dubieus is. Hij is weliswaar in zijn vaders voetsporen getreden als het erom gaat het huishoudelijk personeel te verleiden en is overigens evenmin van onbesproken gedrag in zijn talrijke contacten met vrouwen, maar desondanks is er in het hele boek niemand te vinden die gelooft dat Santiago Nasar inderdaad Angela Vicario heeft ontmaagd. De rechter van instructie - het enige personage dat geen naam heeft meegekregen - vindt na een onderzoek (dat hij met overmatige ijver heeft uitgevoerd) geen enkele aanwijzing, 'zelfs niet de meest onwaarschijnlijke', dat Santiago Nasar echt de veroorzaker van alle onheil is geweest . Zo kan het gebeuren dat er iemand wordt vermoord die mogelijk onschuldig is, door twee anderen die 'het onmogelijke hadden gedaan om te zorgen dat iemand hen zou verhinderen hem te doden.'

In de Spaanse titel: *Una cronica de una muerte annuciada*, betekent 'anunciada' naar verluidt overigens niet zozeer 'aangekondigd', als wel 'publiekelijk bekendgemaakt', of 'ruchtbaar gemaakt'.[5.] Met dergelijke woorden stelt men

geen pakkende titel samen, maar toch is die nuance van belang, omdat de helft van de tweeling Vicario na een eerste stroom van hardop uitgesproken bedreigingen aan het adres van Nasar van mening is, dat de familie-eer gered is wanneer de burgemeester hen ontwapend heeft. De aankondiging in plaats van de daad, dus.

illustratie: Leo Eland

Naast alle aankondigingen die door de tweeling Vicario op de dorpsbewoners worden losgelaten, is er ook nog de kwestie van de ingewanden. De eerste keer gaat het om de ingewanden van drie konijnen, die worden schoongemaakt door huishoudster Victoria Guzman. (p. 13) Wanneer Guzman 'de dampende organen' naar de honden gooit, reageert Santiago Nasar met afschuw: 'Doe niet zo barbaars,' zei hij tegen haar. 'Stel je voor dat ze van een menselijk wezen waren.' Op p. 53 is er opnieuw sprake van ingewanden, maar dit keer behoren die niet meer toe aan konijnen; 'Ze kwamen nog eens hun messen slijpen, vertelde hij [Faustino Santos] mij, en ze schreeuwden dat ze Santiago Nasar de ingewanden uit het lijf zouden rukken (...)' Op p. 66 komen dezelfde honden die al waren getracteerd op konijnen-ingewanden bijna opnieuw in actie, en deze keer gaat het om de ingewanden van een menselijk wezen, van Santiago Nasar zelf: 'Help me,' schreeuwde ze [Divina Flor] tegen mij, 'ze willen zijn ingewanden opeten.' Tijdens de autopsie op het lichaam van Nasar - zonder mededogen beschreven door Márquez - komen de ingewanden nog één keer terug. Op p. 68 staat de volgende passage, die zich merkwaardigerwijs niet zonder humor laat lezen:

> Bovendien had de parochiepriester de kapotgesneden ingewanden er helemaal uitgerukt, maar op het laatst wist hij niet meer wat hij ermee moest doen en hij had ze woedend gezegend en in de vuilnisbak gesmeten.

Márquez is er met de steeds terugkerende ingewanden niet alleen op uit geweest om de kwetsbaarheid van het menselijk lichaam bloot te leggen, hij gebruikt ze tegelijkertijd om nog meer stevigheid te geven aan de structuur van het verhaal. Niet voor niets bewaart hij het meest afgrijselijke, subtiele detail voor het laatst.

Tegen het eind van het boek heeft Márquez de moed om af te sluiten met de feitelijke toedracht van de moord. Dat hij in staat blijkt

in zijn beschrijving nog iets toe te voegen aan alles wat de lezer in dat stadium al weet, is verbluffend, en een proeve van zijn vakmanschap. Nasar, met wiens trieste lot de lezer zich noodgedwongen al talloze malen heeft verzoend, mag op de laatste bladzijden zijn laatste stappen doen:

> Hij kwam voorovergebogen overeind en begon te lopen alsof hij hallucineerde, met zijn erbij hangende ingewanden in zijn handen.

Hier hadden de meeste lezers zich al een redelijke voorstelling kunnen maken van Nasars toestand, maar nog is Márquez niet tevreden; in de laatste zinnen van het boek haalt hij nog één keer verwoestend uit:

> Hij struikelde over de laatste trede, maar stond meteen weer op. 'Hij was zelfs zo zorgzaam om met zijn hand het stof van zijn ingewanden af te vegen,' vertelde mijn tante Wene mij. Toen ging hij door de achterdeur, die al sinds zes uur openstond, zijn huis in en viel voorover op de grond in de keuken.

Strenge controle

Zelden is er in de literatuur iemand zo overtuigend gestorven als Santiago Nasar, die bij de - eerder vermelde - autopsie als het ware nogmaals om het leven komt.

Márquez vindt *Kroniek van een aangekondigde dood* zijn best geslaagde werk:

> In die zin dat het me in dit boek iselukt precies te doen wat ik wilde doen.(...) In andere boeken heeft het onderwerp mij altijd bij de hand genomen, soms gingen de personages een eigen leven leiden, en deden waar ze zin in hadden. Maar ik had er behoefte aan om een boek te schrijven waarover ik strenge controle kon uitoefenen, en ik geloof dat me dat is gelukt in *Kroniek van een aangekondigde dood*. Het thema heeft de strakke structuur van een detective.

In aanmerking genomen dat er in de vertaling - hoe deskundig die in dit geval ook is - vanuit het Spaans in het Nederlands nog de nodige offers zijn gebracht, moet Márquez' taalgebruik wel van een aparte klasse zijn. De sublieme ordening van al het gebruikte materiaal en de gave om humor te hanteren waar die het hardste nodig is, zijn de kwaliteiten die van *Kroniek van een aangekondigde dood* tenlsotte zo'n compleet geheel maken. Ook Ed McBain kan tevreden zijn, want het boek is mede zo geslaagd omdat het zo spannend is.

Eindnoten:

1. Citaat uit: Julian Symons, *Moord en Doodslag*, *Een Geschiedenis van het Misdaadverhaal*, Het Spectrum, 1976.
2. Citaat uit: Gabriel García Márquez, *Kroniek van een aangekondigde dood*, *het verhaal van het verhaal*, Meulenhoff, 1981, p. 107.

3. Citaat uit: Ben Wildeveld, 'Wij hebben hem met voorbedachte rade vermoord, maar we zijn onschuldig', in De Nieuwe Linie, 1-7-1981.
4. Citaat uit: Plinio Mendoza, *De geur van guave: Gesprekken met Gabriel García Márquez*, Meulenhoff, 1983.
5. Citaat uit: Bill Buford, 'Haughty Falconry and Collective Guilt', in The Times Literary Supplement, 10-9-1982.

Amira Armenta
De generaal in de wereld van García Márquez

Zoals in het verzonnen plaatsje Macondo het fictieve steeds vermengd wordt met het waar ebeurde, zo is ook in *De generaal in zijn labyrint* het bedachte steeds vermengd met het ge ocumenteerde, zijn de legenden, verzinsels en overdrijvingen vermengd met de geschiedenis. De roman moet als eenheid van geschiedenis en fictie beschouwd worden, als het resultaat van de persoonlijke verbeeldingskracht van de auteur. De Bolívar van García Márquez is niet de Bolívar van de geschiedenisboekjes. Hij is een personage dat dezelfde realiteit heeft als bijvoorbeeld kolonel Aureliano Buendía in *Honderd jaar eenzaamheid*: een man die gebukt gaat onder de last van zijn voorbije roem en die afwacht of hem nog iets overkomt.

Honderd jaar eenzaamheid is wel de perfecte synthese genoemd tussen mythe en geschiedenis. *De generaal in zijn labyrint* is een ontmythologisering van de geschiedenis, die tot fictie wordt gemaakt. Het personage en het historische feit zijn onderworpen aan de vorm, aan de eigen literaire stijl van de auteur. Alle aspecten van de esthetica van García Márquez zijn dan ook in het boek terug te vinden. De generaal in zijn labyrint sluit volledig aan bij de eerdere romans van García Márquez en bevat alle karakteristieke elementen.

Sinds zijn roman *Afval en dorre bladeren* heeft García Márquez steeds dezelfde motieven in zijn boeken verwerkt, dezelfde personages en dezelfde soorten atmosfeer. En steeds ook heeft hij dezelfde plaats van zijn schepping als decor gebruikt: Macondo.

García Márquez beschrijft zijn helden dikwijls als zij zich op een dieptepunt van het bestaan bevinden: de fase voorafgaand aan de dood, waarin de menselijke werkelijkheid gedeformeerd raakt en groteske trekken krijgt. De humor en de tragedie van de generaal (sterk geïnspireerd op Don Quichotte), zijn dezelfde als die van de oude kolonel in *De kolonel krijgt nooit post*, die eindeloos wacht op een brief die nooit zal komen. Net als de kolonel geeft de generaal zijn leven vorm in dagdromen over zijn revolutionaire leven, dat achter hem ligt. Het verschil met Don Quichotte is, dat de personages van García Márquez zich bewust zijn van hun uitzichtloze situatie, van hun proces van geestelijk afsterven. Net als kolonel Aureliano Buendía is Bolívar het slachtoffer van zijn eigen idealen, die de hoofdoorzaak van zijn dood blijken. In het geval van Bolívar is het de onmogelijke droom om van heel Latijns-Amerika één groot land te maken.

De kolonel en de generaal

De Bolívar van García Márquez zou hetzelfde personage kunnen zijn als die half-legendarische, half-verzonnen schaduw van een held die kolonel Aureliano is in *Honderd jaar eenzaamheid*, de held van vele oorlogen, de kampioen van een verloren zaak. Was kolonel Aureliano misschien een voorafschaduwing van El Libertador, de Bevrijder?

Bolívar was vrijmetselaar, en op een gegeven moment lijkt de vrijmetselarij van de Liberalen ook de kolonel te verleiden. Lichamelijk moeten de generaal en de kolonel allebei het hoofd bieden aan ouderdom en ziekte, nog verergerd door een loodzware atmosfeer en een drukkend klimaat. Geestelijk vertegenwoordigen ze alletwee de strijd van de mens tegen de tijd en zijn drang om te overleven. Bolívars bestaan staat in het teken van de post en het nieuws dat koeriers hem brengen: ‘De post, een van zijn overheersende obsessies, werd een marteling voor hem.

Vooral in die verwarrende weken waarin de koeriers in Santa Fe, in afwachting van nieuwe berichten, talmden met te vertrekken en de verbindings-koeriers het wachten beu werden.' (*De generaal in zijn labyrint*) Het is dezelfde post-dienooit-aankomt waar de oude kolonel op wacht.

Maar de generaal is ook José Arcadio uit *Honderd jaar eenzaamheid*, dromerig en vol verbeeldingskracht, maar zich bewust van de grenzen van zijn bestaan. Als de generaal zich erover beklaagt dat hij geen paspoort heeft en dus het land niet kan verlaten, dringt de vergelijking met José Arcadio zich op, die huilt, niet omdat hij Macondo niet kan verlaten, maar omdat hij zich schuldig voelt over het leven dat hem rest in deze wereld.

De generaal is ook de patriarch, de seniele oude man in *De herfst van de patriarch*, die

half-dement is, dictator van beroep en omringd door nerveuze schaduwen die klaarstaan om hem te gehoorzamen. De generaal is de dictator wiens leven is getekend door eenzaamheid en het onvermogen om lief te hebben. In *De herfst van de patriarch* volgt de lezer de dood van de almachtige, door aftakeling en langzame ontbinding. De ziekte en de lichamelijke en geestelijke aftakeling van Bolívar vormen ook in belangrijke mate het onderwerp van *De generaal in zijn labyrint*. Chronische constipatie, koortsen, tuberculose, problemen met maag, gal en lever zijn slechts enkele van de kwalen waar de generaal aan lijdt: ‘De kleur van zijn huid was van bleekgroen in een dodelijk geel veranderd. Hij had koorts en zijn hoofdpijn week niet meer.’ (*De generaal in zijn labyrint*)

‘Fernande Barriga had de gewoonte hem een slab voor te binden en hem als een kind met een lepel te voeren.’ (*idem*)

De beklemmende herinnering aan de executie van generaal Piar in opdracht van Bolívar, weerspiegelt de nachtmerries die de patriarch heeft omdat hij de leden van zijn lijfwacht had opgedragen generaal Rodrigo de Aguilar, die gedood was door een samenzweerder, op te eten. De personages van García Márquez leven tussen dromen en nachtmerries. Ze geloven in voorgevoelens, die ze aanvaarden als het noodlot. Zelfs Bolívar laat zich af en toe bijna door bijgeloof verleiden.

Tegenstelling

Het huis in Aracataca, een ruïne, foto: Annette Kentie

Behalve de personages vindt men in *De generaal in zijn labyrint* ook de plaatsen en thema's die García Márquez dierbaar zijn. Macondo is een gemeenschap die wordt geteisterd door burgeroorlogen, door post die nooit aankomt, door ‘kwade uren’, door begrafenissen, dictators, door het gerucht van ziekte en dood. Het deerniswekkende Macondo is een metafoor voor de ruïne, voor de ontwetenheid en voor het fanatisme van politieke avonturiers. Dat alles geeft ook het kader aan van de sociale, politieke en geestelijke werkelijkheid van Colombia ten tijde van Bolívar.

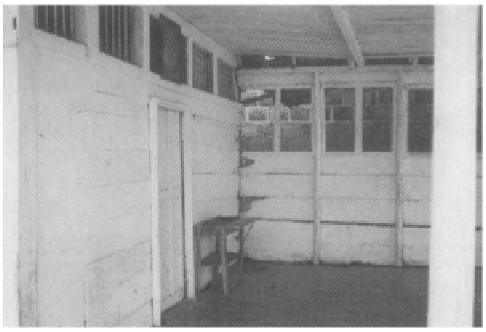
In *Afval en dorre bladeren* is Macondo een afgelegen dorp, dat na het vertrek van de bananen-onderneming is prijsgegeven aan het verval. In *Het kwade uur* is Macondo een dorp dat geheel omringd is door een rivier die het dreigt te overspoelen. Ook in *Honderd jaar eenzaamheid* staat Macondo buiten de beschavine. En ook in *De generaal in zijn labyrint* is er in Macondo de ontembare natuur, die wordt omringd door de enorme oceaan die haar scheidt van Europa, de beschaving.

Bij García Márquez bestaat een constante tegenstelling tussen de Latijns-Amerikaanse en de Europese werkelijkheid. De laatste lijkt in *Honderd jaar eenzaamheid* vertegenwoordigd door de zigeuners, die kennis van de

wetenschappen meebrengen. De inwoners van Macondo stellen hun huizen open voor de nieuwe uitvindingen, de nieuwe kleren en de nieuwe godsdienst. Ze beseffen niet dat ze zo het slachtoffer worden van een beschaving waar ze nooit in op zullen kunnen gaan. Het dorp blijft verward achter, even ouderwets als voor het bezoek van de zigeuners.

In *De generaal in zijn labyrint* duidt García Márquez hetzelfde verschil herhaaldelijk aan, onder meer in de discussie van Bolívar met de Fransman Diodes Atlantique, tijdens een maaltijd in het dorp Zambrano. In Macondo is de warmte verstikkend, net als in het land

waar de generaal doorheen trekt, en het regent vrijwel onophoudelijk. De muggen, de stoffige en verlaten wegen met hier en daar een verdwaalde hond doen denken aan de dorpjes langs de Magdalena-rivier of aan de Atlantische kust van Colombia.



Het huis in Aracataca, foto: Annette Kentie

Vervallen en slaperige dorpen waar de misère vanzelfsprekend is en de hitte meedogenloos. Dorpen die verlaten lijken door de geschiedenis, verzonken in een verpletterende eeuwigheid.

Genadeloos klimaat

De beschrijvingen van de natuur zijn bij García Márquez veelbetekend. De hitte, de regen en de wind vormen bijna altijd een Leitmotif. Pater Angel is in *Het kwade uur* niet alleen slachtoffer van zijn eenzaamheid, maar ook van de hele natuur, die hem straft met eindeloze regens die hem aan zijn dood herinneren. Precies als de zieke generaal, die gedurende zijn hele reis te kampen heeft met dat genadeloze klimaat. Het land is altijd warm en vochtig, de hemel betrokken en dreigend. De elementen lijken het personage iedere mogelijkheid tot overleving te ontnemen. De hitte en de regen dienen om de kleverige en spookachtige toestand van ellende vast te leggen.

Vooral de regen is altijd aanwezig bij García Márquez. De regen heeft de symbolische waarde van angst en eenzaamheid, omdat het neervallende water het land voor de personages onbegaanbaar maakt. In *De generaal in zijn labyrint* komt een aantal regen-scènes voor. De lange redens die een gevoel van traag verstrijkende tijd en monotonie geven, van bijna tot stilstand gekomen tijd: 'De duizendjarige motregen was even opgehouden', '... hoewel zij net zo goed wist als hij dat het voor de rest van de eeuw niet zou opklaren.'

Een stortbui laat een feest voor deeneraal in het honderd lopen, net als in *Liefde in tijden van cholera* een groot feest in het water valt. In het recente VPRO-televisieprogramma *Nauwgezet en wanhopig* van Wim Kayzer was Aracataca te zien, het dorp van García Márquez, tijdens een enorme plensbui. Precies alsof García Márquez' creatie Isabel nog eens kwam kijken hoe het kon regenen in Macondo. De bui duurde vier jaar, elf maanden en twee dagen, vertelt de schrijver.

Vruchteloze liefde

Ook de erotische symbolen en de verborgen liefdes, die de García Márquez van *Kroniek van een aangekondigde dood* en *Liefde in tijden van cholera* zo dierbaar zijn, treft men aan in *De generaal in zijn labyrint*. Maar op dit vlak heeft de Bolívar

van García Márquez de meeste overeenkomsten met de patriarch. De patriarch is voortdurend op zoek naar vrouwen. Net als de generaal, die er toch enkele heeft, kan de patriarch de eenzaamheid nooit helemaal overwinnen. Slechts met een vrouw heeft de dictator vruchteloos de liefde gezocht. En wat een toeval dat zij uitgerekend Manuela Sánchez heet, bijna dezelfde naam als die van de bekendste maîtresse van Bolívar, Manulea Saenz.

Dan zijn er de schijnbaar onbetekenende details, zoals de prominente rol van de kleur geel. In *Honderd jaar eenzaamheid* fladderen altijd veel gele vlinders om Mauricio Babilonia heen. In hetzelfde boek staan gele bloemen in een glas water met het kunstgebit van Melquiades. De treinen zijn geel. En ook de guaves

die de generaal een diarree bezorgen waar hij bijna aan bezwijkt, zijn geel.

De geur van die guaves, die de generaal zo weemoedig maakt, is niets anders dan het zo vaak uitgesproken verlangen van de auteur naar die vrucht. En het geel is de middagzon, die alle kleuren doet verbleken in de uitgestorven dorpjes in de streek waar Aracataca ligt. De tijd is in *De generaal in zijn labyrint*, zoals altijd bij García Márquez, een van de grote obsessies van de personages. De angst voor de dood is paradoxaal genoeg verbonden met het trage en monotone verstrijken van de tijd want er gebeurt niets. De kolonel wacht op zijn pensioengeld. Bolívar wil dat men een beroep op hem doet, of dat men hem een paspoort stuurt, of dat er wat dan ook gebeurt. Het wachten blijkt zinloos.

In de wereld van García Márquez heeft het belang dat mensen hechten aan data, geen andere functie dan de absurditeit te tonen van de dagen die zich zonder enig onderscheid aaneenrijgen. Een stilstaande klok duidt op de dood. Want in de dood bestaat de tijd niet meer: ‘Aan de wand naast het raam hing een achthoekige klok met Romeinse cijfers, die op zeven over een was blijven staan.’ (*De generaal in zijn labyrint*). Als hij voor die klok staat zegt de generaal: ‘We zijn hier eerder geweest.’ Een paar dagen later sterft hij, 's middags om zeven over een.

Stank en verrotting

In *De generaal in zijn labyrint* zijn dialogen zeldzaam, zoals gebruikelijk bij García Márquez. Menselijke trekjes en problemen lossen op in de massieve stilte. Zodra de generaal vertrekt, verbranden zijn gastheren de matras waarop hij heeft geslapen; het servies waarvan hij heeft gegeten gooien ze weg. Er hangt een geur van bederf, de nachten zijn benauwd en het regent weer onophoudelijk. De middagen zijn van een verstikkende warmte en de minuten lijken eeuwigdurend.

In *De herfst van de patriarch* zijn het de stank en verrotting die het huis van de president hebben aangetast, equivalenten van de verslechterende toestand van de generaal, van wie de verteller zegt dat zijn botten bijna door zijn vel steken, dat zijn adem bedorven en warm is en dat zijn gestalte kleiner is geworden.

Vaak voert García Márquez bij ziektes de Franse geneeskunde op, de Europese wetenschap. De artsen zijn Fransen en de medische handboeken komen uit Frankrijk. De generaal schrijft zichzelf geneesmiddelen voor aan de hand van *La médecine à votre manière* van Donostierre. Het is ook een Franse arts die hem verzorgt tijdens de laatste dagen in San Pedro Alejandrino. De enige arts van Macondo is eveneens een Fransman. In de meeste gevallen leidt behandeling overigens slechts tot verslechtering van de toestand van de patiënt.

De vertellingen van García Márquez spelen zich bijna altijd af in een gewelddadig land, waar echter een bestandsperiode heerst. De oorlog wordt nooit duidelijk beschreven of verklaard, maar is altijd op de achtergrond aanwezig. Zowel in de tijd van generaal Bolívar als in die van de oude kolonel Aureliano is de vrede broos. Bolívar en de militairen die hem omringen beleven een vrede die erger is dan de oorlog. Ze zouden graag een echte oorlog voeren. Het echtbestaande, tegenwoordige Colombia met zijn dagelijkse verborgen en bedreigende geweld lijkt op Macondo, waar voortdurend de staat van beleg heerst en waar het geweld in de loop der jaren alledaags is geworden. In *Het kwade uur* zegt de kapper Arcadio tegen de rechter: ‘U weet niet wat het is om elke ochtend op te staan in de wetenschap vermoord te worden, en dat dan tien jaar verstrijken zonder dat je vermoord wordt.’ De rechters in het huidige Colombia weten dat in elk geval wel.

De reis van de generaal, de hoofdlijn van het boek, is de laatste bedevaart van een mislukking. García Márquez heeft zich bij het schrijven van zijn roman gebaseerd op de geschiedenis, maar historische juistheid is het minst belangrijk. In tegenstelling tot *Kroniek van een aangekondigde dood*, waarin de verteller juist de nadruk legt op de authenticiteit van de feiten, gaat het in *De generaal in zijn labyrint* om een in persoonlijke stijl verteld verhaal dat iedereen, althans in Latijns-Amerika, ongeveer kent.

Als García Márquez zijn generaal geloofwaardig weet te maken is dat precies omdat hij meer op zijn andere romanpersonages lijkt, dan op de Libertador uit de geschiedenisboekjes. De overgang van een historisch gegeven naar situaties met een alledaags en eenvoudig karakter, zoals het baden van de generaal, zijn dromen of de korte gesprekken met zijn dienaar, geeft de auteur de mogelijkheid het fictieve detail toe te voegen. En juist daaraan ontleent de roman zijn charme.

Robert Lemm

Simón Bolívar of het streven naar Spaans-Amerikaanse eenheid

Over de werkelijkheid achter De generaal in zijn labyrint

Simón Bolívar (1783-1830) is in alle Spaanstalige landen van Amerika, en zelfs in het Nederlandstalige Suriname en op de Nederlandse Antillen, een held. Hij wordt daar overal 'De Bevrijder' genoemd, El Libertador, en in iedere stad van betekenis vindt men zijn standbeeld. Overal dragen scholen en straten, verenigingen en pleinen zijn naam. Zijn status wordt alleen geëvenaard door die van Columbus, De Ontdekker van Amerika.

Alleen De Ontdekker en De Bevrijder kunnen zich verheugen in landen die naar hen zijn genoemd: Colombia en Bolivia. Geen enkel ander personage kan zich met Columbus en Bolívar meten. Moctezuma en Cortés blijven tot slechts Mexico beperkt, Atahuallpa en Pizarro tot slechts Peru. Het type van De Veroveraar (Cortés, Pizarro) is bovendien te omstreden om tot pan-Amerikaanse hoogte te stijgen en het type van De Verliezer (Moctezuma, Atahuallpa) wordt te zeer beperkt door het indiaanse ras. Het uiteindelijk zegevierende type is de 'criollo': de in Amerika geborene, maar uit blanke ouders. Dat is Simón Bolívar, in 1783 geboren te Caracas.

Als creool - een term die men met 'Spaanse Amerikaan' kan vertalen - spande Bolívar zich in om het door de Italiaan Columbus ontdekte en naar de Italiaan Amerigo Vespucci genoemde continent los te maken van Spanje. Dat deed hij niet alleen, maar samen met vele andere 'criollos', onder wie José de San Martín, die andere held. San Martín wordt vooral in het zuidelijke deel van het continent vereerd, met name in het huidige Argentinië. Ook hij bevrijdde Amerika van het moederland.

Een paar jaar vóór de definitieve nederlaag van Spanje, in 1822, ontmoetten Bolívar en San Martín - de twee grootste onafhankelijkheidshelden - elkaar in de stad Guayaquil. Over hun ontmoeting is veel gespeculeerd. Bolívar stond bekend als een fervent republikein; San Martín was veeleer de monarchie toegedaan. Konden de twee kopstukken elkaar verdragen? Een feit is dat sindsdien de Spaans-Amerikaanse historici onophoudelijk hebben getwist over wiens rol nu belangrijker was in het bevrijdingswerk. Alleen al die twist is kenmerkend voor het uiteenvallen van Spaans-Amerika (in vele republieken). Maar Bolívar heeft altijd gestreefd, zij het vergeefs, naar het behoud van of de terugkeer naar de eenheid. Dat over Bolívar veel geschreven is, laat zich raden. Dat Gabriel Carcía Márquez, de wereldberoemde Colombiaanse schrijver, met zijn roman *De generaal in zijn labyrint* (1989) de belangstelling voor Bolívar - hoofdfiguur van de roman - doet opleven, zelfs vergroot, spreekt vanzelf.[1.]

Generaal tegen wil en dank

Wie was die Bolívar?, vragen wellicht vele lezers zich af. Of hij een generaal was, dat wil zeggen: of hij een militaire roeping voelde, zich aangetrokken voelde tot de wapenen, valt te betwijfelen. Wie Bolívars brieven leest - en ik doel hier op zijn 'politieke geschriften', een keuze gepubliceerd en ingeleid door Graciela Soriano onder de titel *Escritos Políticos* (Alianza Editorial, Madrid, 1969) - krijgt de indruk dat de Bevrijder generaal was tegen wil en dank; dat was hij vooral na de bevrijding, toen de al snel intredende politieke chaos hem dwong in het geweer te komen tegen tal van plaatselijke leiders die niets van een 'centraal gezag' moesten hebben.

García Márquez heeft zich in zijn roman beperkt tot het laatste levensjaar van Bolívar, wanneer de droom van Spaans-Amerikaanse eenheid allang in duigen is gevallen. *De generaal in zijn labyrint* laat een ontluisterde, achtervolgde, met de dood bedreigde held zien die het liefst, zoals José de San Martín, naar Europa was uitgeweken omdat het Spaanse Amerika ongeschikt bleek voor de 'verlichte plannen' waartoe het eens geroepen leek. Beide bevrijders voorzagen aan het eind van hun leven dat het continent onherroepelijk ten prooi zou vallen aan dictators.

In een uit 1830 daterende brief aan Juan José Flores - de eerste dictator van het nieuwe land Ecuador - laat Bolívar zich ontvallen dat

'Amerika onbestuurbaar is' en 'dat het onvermijdelijk in handen van het grauw zal vallen om vervolgens over te gaan op onaanzienlijke tirannetjes van allerlei kleuren en rassen'. Aldus luidt een van de weinige citaten uit Bolívars brieven waarvan García Márquez gebruik maakt. Om de figuur van Bolívar wat te verhelderen, met name zijn ideeën, lijkt het me daarom niet onzinnig zijn brieven in chronologische volgorde te behandelen en hier en daar aan de roman van García Márquez, die ook is bedoeld als biografie, te toetsen.

Een verlichte dromer

Bolívar was een typische exponent van de 'verlichte' *criollos* of Spaanse Amerikanen die uitgekeken waren op het in hun ogen 'achterlijke' moederland en van de bezettmg daarvan door Napoleon gebruik maakten om de onafhankelijkheid uit te roepen. Al aan het eind van de achttiende eeuw had de Mexicaanse monnik Servando Teresa de Mier - die twintig jaar ouder was dan Bolívar en aan wie de Cubaanse schrijver Reynaldo Arenas een 'fantastische' roman wijdde (*El mundo alucinante* of 'Hallucinerende Wereld', 1969) - betoogd dat Spaans-Amerika voldoende 'eigenheid' bezat om op eigen benen te staan, waarbij hij onderscheid maakte tussen 'criollos' en 'Span-jaarden', die hij met een scheldnaam *gachupines* noemde, een Mexicaans woord voor 'nieuwkomers'. Amerika was, volgens Mier, niets aan Spanje verschuldigd, zelfs niet het katholieke geloof, dat er al lang víór 1492 door de apostel Thomas zou zijn gepredikt. In die fantastische fabel geloofde Bolívar natuurlijk niet, al was het alleen maar omdat het katholicisme de toekomstige Bevrijder een zorg was. Daar was hij veel te 'verlicht' voor. Maar die 'eigenheid' sprak hem erg aan, zoals ook zijn generatie-genoten José Joaquín de Olmedo, in Guayaquil geboren, die zich onder de eerste liberalen van Spanje bewoog, en Andrés Bello, in Caracas geboren, die twintig jaar in Londen woonde en de geschiedenis zou ingaan als de Culturele Bevrijder van Spaans-Amerika.

Evenals zijn generatie-genoten, deed Bolívar lering op door in Europa zijn licht op te steken. Márquez vermeldt in dat verband de namen van Rousseau, Benjamin Constant en Alexander von Humboldt. Van Rousseau - volgens sommigen een mensenvriend en voorloper van de moderne democratie, volgens anderen de heraut van de totalitaire staat - nam Bolívar het idee van vrijheid en gelijkheid over als basis voor een nieuwe maatschappij. Die nieuwe maatschappij moest de vorm hebben van een republiek, met een grondwet, een president en ministers, ideeën die Bolívar reeds verwezenlijkt zag in de sinds 1776 onafhankelijk geworden Verenigde Staten van Noord-Amerika. Het parlementaire liberalisme ontleende hij waarschijnlijk aan Benjamin Constant, die hij mogelijk in Parijs heeft ontmoet; niet zonder ironie laat Márquez Bolívar van Constant zeggen dat volgens hem 'de politiek afhankelijk is van waar ze gemaakt wordt en wanneer ze gemaakt wordt'.

Simón Bolívar, in Napoleontische houding staande op het schaakbord van de wereld

Volgens Anatole France preekte Constant de Vrijheid zonder er zelf in te geloven.[2.] Dat kan van Bolívar minder makkelijk gezegd worden, hoewel je door zijn brieven soms de indruk krijgt dat hij meer door haat jegens afhanke-

lijkheid werd bewogen dan door liefde tot vrijheid. Alexander von Humboldt, ten slotte, zou de toekomstige Bevrijder inderdaad hebben ontmoet, en wel in Parijs, kort na diens terugkeer van een reis door Spaans-Amerika (van 1799 tot 1804).

De Amerikaanse reis van Humboldt was door de hele wetenschappelijke wereld met belangstelling gevolgd; de resultaten zouden mettertijd in een lijvig boekwerk worden gegoten, volgens Bolívar het begin van de 'ware ontdekking' van de Nieuwe Wereld. De Duitse geleerde, die overal met toestemming van Spanje's koning Carlos IV had mogen rondkijken en eervol door de onderkoning in Lima was ontvangen, zou Bolívar hebben toevertrouwd dat de koloniën rijp waren voor de onafhankelijkheid.[3.] Of dat waar is weet ik niet, maar of Bolívar Humboldt een 'schaamteloze pederast' heeft genoemd, zoals Márquez suggereert, lijkt me twijfelachtig.

Zeker is, en dat lijkt me het belangrijkste, dat Bolívar van een duidelijk 'progressief' signatuur was. Hij propageerde vrijheid en gelijkheid langs liberaal-republikeinse weg. Conform de filosofie van zijn tijdgenoot Hegel, zag hij in de opeenvolging der mensen-generaties de Geest of het Absolute of de Rede voortschrijden naar steeds groter hoogte, naar een wereld van vrije en verantwoordelijke individuen, bij elkaar te houden door een staat of bond van staten. Evenals Hegel was Bolívar een dromer, of misschien een visionair, die meende dat de organisatie die wij De Staat noemen, van de mensen, eens wild en half barbaars, deugdzame burgers maakt. Maar terwijl Hegel achter zijn schrijftafel bleef of aan de universiteit doceerde, was Bolívar bezig 'de grootste staat van de wereld te scheppen', zoals Márquez zegt. Hij stond met beide benen in de fantasie.

Want toen Bolívar met zijn bevrijdingswerk begon was Spaans-Amerika al geen eenheid meer. Reeds in 1776, zeven jaar vóór de geboorte van Bolívar en ongeveer gelijktijdig met de onafhankelijkheid van Noord-Amerika, was in het Zuidelijke Amerika een nieuw onderkoninkrijk gecreëerd.

Manifest

Omdat de afstand tussen de haven van Buenos Aires en Lima, de hoofdstad van het Onderkoninkrijk Peru, te groot bleek voor het toenemende verkeer, had Madrid het Onderkoninkrijk van de Rio de la Plata in het leven geroepen, het derde naast Peru en Nieuw-Spanje (Mexico plus centraal Amerika). Dit derde rijk omvatte de tegenwoordige republieken Argentinië, Paraguay, Uruguay en Bolivia.

Dat betekende een nieuwe hofhouding, een nieuwe administratie in Buenos Aires, los van Lima. Bovendien was elk onderkoninkrijk verdeeld in 'capitanías', 'jurisdicciones' en 'provincias', allemaal met eigen administraties en notabelen. En allemaal met eigen belangen. Tenslotte kwam er een vierde onderkoninkrijk door de afscheiding van 'Nueva Granada' (Venezuela, Colombia en Ecuador) van Peru. Aan de onderkoningen en aan de koning in Madrid wilde men nog wel gehoorzamen, maar toen de hogere ambtenaren in de hofsteden en de hoofdsteden van sommige 'capitanías' de onafhankelijkheid van Spanje proclameerden, voelden de meeste locale besturen er niets voor om met de Europees en Noord-Amerikaans georiënteerde 'criollos' mee te doen. De plaatselijke leiders of 'caudillos' waren bang voor een onderwerping van hun plattelandsbelangen aan het vooruitgangs-ideaal van de grote administratieve centra. Het gevolg was dat het platteland, waar ook de meeste mestiezen en mulatten en indios woonden, de kant van de Spaanse koning koos tegen de onafhankelijkheidshelden. Precies daarover klaagt Simón

Bolívar in een brief van 15 december 1812, ook wel het ‘Manifest van Cartagena’ genoemd.

In dat manifest van 1812 somt Bolívar de oorzaken op van de mislukte opstand tegen Spanje van 1810. In dat jaar, hetzelfde waarin de stad Buenos Aires zich onafhankelijk verklaarde, stonden ook de ‘criollos’ van Caracas tegen het Spaanse gezag op. Francisco de Miranda werd daarbij tot leider uitgeroepen, met Bolívar als tweede man.

De tijd bleek evenwel nog niet rijp voor de vrijheid. De rebellen moesten zich aan de Spanjaarden overgeven. Miranda zou door de zijnen - onder wie Bolívar - zijn verraden en als gevangene naar het moederland zijn gestuurd; Bolívar wist met een paspoort van de Spaanse autoriteiten naar Curaçao uit te wijken. Dat is tenminste wat Graciela Soriano suggereert in zijn inleiding bij de brieven van Bolívar.

In zijn brief rept Bolívar met geen woord van Miranda en zijn eigen rol in de mislukte coup. García Márquez laat in zijn roman de episode

met rust, wellicht omdat Bolívar - aldus de Colombiaanse biograaf - 'een geheugen had als een vergiet'.

Bolívar voelde een te grote roeping voor zich weggelegd om wroeging te hebben. Hij zag zich geplaatst voor de immense taak om a) oorlog te voeren tegen Spanje, b) de plaatselijke 'caudillos' te onderwerpen en c) instituties te ontwerpen voor wat hij nog als het grootste rijk ter wereld zag. Na drie eeuwen van strikt hiërarchisch bestuur, van monarchie en kerk, hoopte hij van Spaans-Amerika een moderne republiek te maken naar voorbeeld van de Verenigde Staten van Noord-Amerika. Maar dan zonder het federalistische karakter van dat angelsaksische noorden. Spaans-Amerika moest een sterk centraal gezag hebben, want aan die individuele vrijheid die de burgers van de U.S.A. genoten, waren de Spaanse Amerikanen nog niet toe. Bolívar was - terecht - bang dat een te veel aan vrijheid tot anarchie zou leiden en voelde niets voor zoiets als 'algemene verkiezingen'. Voorlopig moest de onafhankelijkheid van Spanje bevochten worden, en daartoe rekende hij op hulp van Noord-Amerika en Frankrijk. De Colombianen riep hij op mee te helpen met de herovering van Caracas.

Heilige zaak

Van 1815 dateren de Brieven uit Jamaica, waarin de balling Bolívar als 'zuidelijke Amerikaan' de bevolking van de koloniën opruit tegen het moederland, dat hij in de zwartste termen afschildert. Zich onder andere beroepend op Las Casas, de zestiende-eeuwse dominicaan die Spanje de vernietiging van de westelijke Indiën had verweten, stelt de toekomstige Bevrijder het moederland voor als een 'gedenaturaliseerde stiefmoeder' die haar koloniale kinderen in duisternis gedompeld hield.[4.] Die kinderen mochten van hun stiefmoeder geen handel drijven met de Europese landen en hun 'broeders van het noorden'. 'Wij bezitten een eigen wereld... wij zijn Amerikanen door geboorte, maar onze rechten zijn Europees.'

Bolívar klaagt dat Spanje die Amerikanen als kinderen behandelt en dat er geen enkele post van belang voor hun openstaat. De toestand van die Amerikaanse kinderen ziet hij als erger dan die van de onderdanen der Perzische en Turkse tirannieën. Nu het moederland door Napoleon is bezet zijn die kinderen wezen geworden, en dat geeft hun het recht hun wereld naar eigen believen te organiseren.

Bolívar moet evenwel vaststellen dat de Zuid-amerikaanse kinderen 'de politieke deugden van hun noordelijke broeders missen', maar hij is er wel van overtuigd dat 'republieken beter zijn dan monarchieën' omdat die eerste 'minder geneigd zijn zich ten koste van anderen uit te breiden'. Bolívar voorziet een veelheid van republieken, maar blijft hopen op een Verenigd Spaans-Amerika waarvan de hoofdstad op de isthmus van Panama zou moeten liggen.

Als symbolen voor de eigen identiteit noemt Bolívar onder andere de Azteeks-Tolteekse god Quetzalcoatl (de Gevederde Slang) - de 'Amerikaanse Boeddha' - en de aan de Indiaan Juan Diego verschenen Maagd van Guadalupe, in Mexico reeds aangeroepen als Patrones van de Onafhankelijkheid. In een andere brief uit Jamaica, uit dat zelfde jaar, klaagt Bolívar over de geringe steun van de Europeanen voor de 'heilige zaak' van de Spaanse Amerikanen, wier lot onder het Madrileense juk erger is dan dat van de 'krijgsgevangenen uit de klassieke oudheid'.

In 1819 is het eindelijk zo ver. In dat jaar spreekt Bolívar de zogenaamde 'Rede van la Angostura' uit, ter gelegenheid van het feit dat een vrij Venezuela hem uitroept tot Bevrijder, voorzien van de titel van Supreem Dictator van de nieuwe republiek.

Die laatste titel weigert hij, want hij wil slechts een 'gewoon burger' zijn. Bescheidener dan Doctor Francia, die zich twee jaar eerder tot Supreem Dictator voor het leven had laten uitroepen van een andere nieuwe republiek: Paraguay. Doctor Francia - door niemand minder dan Thomas Carlyle tot held verheven[5.] - had er alles aan gedaan om zijn stukje Amerika los te maken van Buenos Aires, waarmee het oude onderkoninkrijk van La Plata uiteen zou vallen, want weldra scheidde zich ook de Banda Oriental (Uruguay) van de haven van de overkant af. Tegelijkertijd begon ook Nieuw Spanje - nu Mexico - terrein te verliezen als gevolg van de expansiedrift van die 'noordelijke broeders'.

Republieken bleken zich dus wel degelijk ten koste van andere republieken te kunnen uitbreiden. Maar nog steeds zag Bolívar dat niet. Voor hem bleef Spanje vijand nummer één: het land met de achterlijke duisternis en de onderaardse kerkers van de Inquisitie. Het Licht kwam uit Engeland, de Verenigde Staten

en Frankrijk, zelfs uit Athene en Sparta. Daaraan diende Spaans-Amerika een voorbeeld te nemen.

Identiteit

De Nieuwe Wereld had een president en een grondwet, een congres en wetten nodig. De president moest evenwel een tijdelijke magistraat zijn, want als hij te lang in functie bleef kon hij een tiran worden, en daarvoor moest men in Spaans-Amerika zeer op zijn hoede zijn. Maar van één probleem was Bolívar zich bovenal bewust: de kwestie van de identiteit:

> Wij zijn geen Europeanen, geen Indianen, maar een soort die het midden houdt tussen de inboorlingen en de Spanjaarden. Als Amerikanen door geboorte, maar met Europese rechten, bevinden wij ons in conflict met de inboorlingen, wier rechten wij betwisten, in een land waarin wij geboren zijn tegen de verdrukking van de overweldigers; onze situatie is derhalve zeer uitzonderlijk en gecompliceerd.

Cartagena, het fort, foto: Annette Kentie

Die kwestie van de identiteit zou een belangrijke voedingsbodem worden voor de burgeroorlogen en dictaturen die het bevrijde continent te wachten stonden, en grotesk laat García Márquez Bolívar opmerken: 'De ellende is dat we, afgezwaaid als Spanjaarden, van hot naar her moeten, in landen die zó vaak van naam en om de haverklap van regering veranderen dat we verdomme zo langzamerhand niet meer weten waar we vandaan komen.' Maar toen was het al 1830.

In 1819 geloofde de Bevrijder nog steeds in het centralisme, in de eenheid van Spaans-Amerika onder leiding van een president die om de zoveel jaar voor een volgende moest plaatsmaken, maar bijgestaan door een blijvende senaat. Die president stond dan voor de -hopeloze - taak om in zijn termijn de strijdende facties bij elkaar te houden. Alles verwachtte Bolívar van 'goede instituties', 'vaderlandsliefde' en 'liefde voor de grondwet'. Venezuela, waarvan hij geen dictator wilde worden, moest voorlopig model staan voor het te realiseren nieuwe geheel.

De jaren na zijn Rede van la Angostura dompelden dat nieuwe geheel in een grote chaos. In Mexico woedde een burgeroorlog tussen centralisten en federalisten, terwijl de broeders van het Angelsaksiche Noorden bezig waren om Texas en Californië in te palmen; in Buenos Aires woedde een burgeroorlog tussen de stad

en de pampa, waarbij Brazilië van de gelegenheid gebruik maakte om zijn invloed in Uruguay te laten gelden. Maar Bolívar slaagde erin van Venezuela, Colombia en Ecuador een eenheid te smeden onder de naam Groot-Colombia (het voormalige ‘Nueva Granada’), en samen met bevrijder José de San Martín bracht hij de Spanjaarden de definitieve nederlaag toe bij Junín en Ayacucho (1824).

Peru benoemde Bolívar tot Dictator, maar het lag niet in zijn aard om op één plaats te blijven. Op 7 december 1824 richtte de Bevrijder

vanuit Lima een oproep aan de regering van Groot-Colombia, Mexico, de Río de la Plata (Buenos Aires), Chili en Guatemala om naar Panama te komen voor een algemene vergadering die moest leiden tot de Spaans-Amerikaanse eenheid. Daarbij zouden ook waarnemers aanwezig zijn uit Engeland en Holland, waarin Bolívar modelstaten zag.

Doctor Francia, de Supreme Dictator voor het leven van Paraguay, legde de oproep naast zich neer met het argument dat zijn land het enige was van het hele continent waar rust en orde heersten. Een verzoek van de Bevrijder aan ‘el Supremo’ om de Franse botanist Aimé Bonpland, vriend en reisgenoot van Alexander von Humboldt - die in Paraguay gevangen zat - los te laten, bleef onbeantwoord.

Toen er van dat Panamese congres niets terechtkwam trok de Bevrijder naar Bolivia, in de hoop daar een modelstaat te stichten. Bolivia, eervol naar de Bevrijder genoemd, had eerst tot het onderkoninkrijk van Peru behoord, daarna tot dat van de Río de la Plata. Buenos Aires lag te ver om er serieus aanspraak op te kunnen maken.

Voor deze geheel nieuwe staat ontwierp Bolívar een grondwet met een ‘president voor het leven’, maar met een ‘minimale macht’. Voor een monarch met een aristocratie achtte hij het continent ‘te wild’, zoals uit zijn brief van 1826 blijkt. Daarbij wees hij o.a. op de mislukking van Iturbide, die zich in Mexico tot keizer had laten kronen, voorzien van een complete adel. Het imperiale experiment had echter kort geduurd, en in 1824 was de keizer door zijn tegenstanders gefusilleerd ‘wegens ondemocratisch gedrag’.

Gedroomde president

García Márquez vermeldt dat Bolívar Iturbide nog zou hebben ontmoet, zij het in de herinnering of in een droomtoestand. Het zou aardig zijn te weten wat de Bevrijder, die zijn hele leven wars was van kronen, met de Mexicaanse keizer heeft besproken. Zeker is dat die keizer even weinig macht had als de Boliviaanse president waar Bolívar van droomde.

Die gedroomde president diende te worden geassisteerd door een vice-president die de zuiverste mens van het land moest zijn'. De religie moest buiten de staatsdienst blijven en diende voortaan als een privé-aangelegenheid te worden beschouwd. Wel moet de Bevrijder constateren dat Bolivia grenzen heeft, en grenzen behoeven een leger. Wie de vijanden van Bolivia zijn, vermeldt Bolívar niet, maar dat zullen straks vooral Chili en Peru zijn.

God heeft de mens voor de Vrijheid bestemd en voor het gebruik van zijn vrije wil, betoogt Bolívar. Die zelfde woorden gebruikte de Supreme Dictator van Paraguay ook, en twat de gevolgen waren bleek reeds in 1826.[6.] In datzelfde jaar verzoekt de Bevrijder Antonio José de Sucre, een maarschalk die zich verdienstelijk had gemaakt bij de slag tegen de Spanjaarden te Ayacucho, om de supervisie op zich te nemen van het nieuwe Bolivia, waarbij hij hem waarschuwt voor de politieke aspiraties van Buenos Aires en Brazilië, die het land wel eens zouden kunnen binnenvallen, maar - stelt hij de maarschalk gerust - dat zal Engeland niet toelaten. ‘Voor een dapper man - schrijft Bolívar aan Sucre - is de uitdaging het enige ware’.

En dat is - eindelijk! - de taal die we van de Bolívar van Márquez kennen. Het begin, ook, van de desillusie. Want uit een brief van datzelfde jaar, 1826, constateert Bolívar dat Colombia bezig is aan partijtwist te gronde te gaan. Als oplossing stelt

hij een confederatie voor van Groot-Colombia met Peru en Bolivia onder de grondwet van dat laatste land. Zijn grondwet, bedoeld als 'ark ter vrijwaring van de schipbreuk'.

Nog altijd heeft de Bevrijder zijn centralistische droom niet opgegeven. José de San Martín wel, want die andere bevrijder gaat in 1828 scheep naar Europa, waarna Buenos Aires ten prooi zal vallen aan de bloedige dictatuur van Juan Manuel Rosas. Onderwijl pikken de Verenigde Staten van Noord-Amerika La Florida in, vallen de Fransen Mexico binnen en scheidt Venezuela zich af van Groot-Colombia. Tot overmaat van ramp wordt er in Cundinamarca, het centrale district van Colombia, een moordaanslag gepleegd op de Bevrijder, waarover García Márquez het een en ander vertelt. De droom van een Spaans-Amerikaanse eenheid is nu definief in duigen gevallen.

Hier heerst het zwaard

In een brief van 13 september 1829, vanuit Guayaquil gericht aan generaal Daniel F. O'Leary, moet Bolívar constateren dat de chaos in Colombia niet meer te bedwingen is. 'Het land schreeuwt om verdeling' en 'ik ben

niet onsterfelijk'. Bezorgd vraagt de Bevrijder zich af wie Colombia zal regeren. Een koning kan niet, want hij vindt het land te arm om er een adel op na te houden. De regeringsvorm van de Verenigde Staten van Noord-Amerika vindt hij nog steeds de beste, maar ongeschikt voor het Spaanse Amerika. 'Je kan nog beter de Koran invoeren,' merkt hij mismoedig op. Ieder Colombiaans departement heeft een eigen bestuur dat niets met het bestuur van andere departementen te maken wil hebben, terwijl vanuit het zuiden Peru dreigt. 'Laat Colombia eindelijk besluiten wat ze wil, want ik heb geen zin meer in regeren; hier heerst het zwaard, en dat maakt regeren zonder zwaard onmogelijk, en ik kan niet tegen de militaire geest,' maar 'ik zal blijven waken, ik zal mijn best blijven doen voor het welzijn van allen.'

In 1830 wordt Sucre, de door Bolívar aangestelde hoeder van Bolivia, vermoord en scheidt na Venezuela ook Ecuador zich af van Groot-Colombia. Aan de eerste dictator van Ecuador, Juan José Flores, richt de Bevrijder een brief gedateerd op 9 november en geschreven in de Noord-Colombiaanse stad Barranquilla. Daarin komt hij tot de volgende conclusies: 1) dat Spaans-Amerika onregeerbaar is, 2) dat wie er revolutie maakt in zee ploegt, 3) dat de Europeanen geen vinger hebben uitgestoken om het nieuwe werelddeel te helpen, 4) dat de chaos onvermijdelijk is, 5) dat je alleen maar weg kunt gaan en 6) dat Spaans-Amerika in handen van tirannen zal vallen. Wie in het optreden van die tirannen geïnteresseerd is, verwijs ik graag naar mijn boek *Bloedjas*, dat de historische biografieën van de vijf meest spectaculaire dictators van het negentiende-eeuwse Spaans-Amerika bevat. Wie in het laatste levensjaar van Bevrijder Bolívar geïnteresseerd is, heeft de roman van García Márquez tot zijn beschikking, met een generaal beperkt tot het Colombiaanse labyrint.

Maar Bolívar heeft, zoals de titel van dit essay aangeeft, zijn hele leven gestreefd naar de eenheid van Spaans-Amerika. Het heeft niet zo mogen zijn, het kon ook niet zo zijn omdat de historische en politieke omstandigheden dat eenvoudig niet toelieten. Je kunt Bolívar verwijten dat hij met die omstandigheden geen rekening heeft gehouden. Hij droomde, hij koesterde een illusie die gedoemd was tot desillusie te leiden. Wie te veel vrijheid eist - zei Alexis de Tocqueville, die zo zinnig over de Franse Revolutie schreef - valt in te grote slavernij.[7.] Wat anders is de tirannie waarvan de Bevrijder zelf al het begin zag?

In Frankrijk rees uit de Revolutie en het avontuur van Napoleon een burgerklasse op; in Spaans-Amerika ontbrak die klasse, en daarmee ontbrak de absolute voorwaarde voor het regeringssysteem waar Bolívar van droomde. García Márquez laat zijn Bolívar tegen 'die verlichte Fransen' foeteren: 'Laat ons toch verdomme alsjeblieft rustig onze eigen Middeleeuwen maken.' Of hij dat werkelijk gezegd heeft laat ik in het midden, maar dat het negentiende-eeuwse Spaans-Amerika meer met de middeleeuwse samenleving dan met een moderne te maken had, lijkt me geen twijfel te lijden. Die opmerking die de Colombiaan de Bevrijder in de mond legt lijkt me dan ook meer te passen bij de patriarch en de kolonel, de eerdere roemrijke figuren uit het oeuvre van Márquez.

Noorderburen

Ondertussen blijft de eenheid van Spaans-Amerika een ideaal, vooral tegen de achtergrond van de dreigende noorderburen. Bolívar noemde ze nog 'broeders', en het is waar dat de gehele negentiende eeuw door de kleine groep van 'verlichte criollos' in de Verenigde Staten van Noord-Amerika haar model voor staatsinrichting

bleef zien. Die gestudeerde heren verkeken zich niet alleen op de eigen, omstandigheden, maar bovendien op de uitbreidingsdrang van die volprezen republiek, die in 1850 al meer dan de helft had afgesnoept van dat onderkoninkrijk dat eens Nieuw-Spanje heette.

Bolívar heeft dat niet voorzien, omdat hij en de meeste andere intellectuelen zich bleven blindstaren op Spanje en in de Verenigde Staten een bondgenoot zochten tegen mogelijke heroveringsplannen van het oude moederland. Maar Spanje was reeds een spook. Veel geduchter waren bijvoorbeeld Engeland en Frankrijk, die elkaar om invloed in Spaans-Amerika bevochten. Het frappante is dat sommige tirannen dat beter zagen dan de verlichte nakomelingen van de Bevrijder. Die laatsten hoopten met hulp van ‘beschaafde’ naties als Engeland en Frankrijk plaatselijke dictators te kunnen verdrijven, wat meestal averechts uitwerkte.

Pas omstreeks de eeuwwisseling begint in de Spaans-Amerikaanse republieken het besef door te dringen dat men moet uitkijken voor

die machtige noorderburen. Het zijn dan de achterkleinkinderen van Bolívar die het ideaal van Spaans-Amerikaanse eenheid weer opnemen, nu onder de schoonklinkende naam van 'Latijns Amerika'.[8.]

Op staatkundig gebied is dat ideaal nog niet bereikt, maar cultureel is men een eind gevorderd. Men heeft het nu over de Latijns-Amerikaanse literatuur, en wat lag er meer voor de hand dan dat een van de vertegenwoordigers van die literatuur aan Bolívar, de eerste dromer, een werk zou wijden. Dat dat werk een min of meer postmodernistisch of fantastisch signatuur moest dragen - wat de mode haast voorschrijft -, was te verwachten.

'De historische fundering interesseerde me niet zoveel, want de laatste reis over de rivier is de minst gedocumenteerde episode uit het leven van Bolívar,' schrijft Márquez in zijn Nawoord. Wie een geheugen heeft als een vergiet hoeft aan de vooravond van zijn dood niet bang te zijn om zijn leven aan zich voorbij te zien gaan.

Eindnoten:

1. In een in 1989 in 'Groniek' gepubliceerd artikel getiteld 'De generaal in zijn doolhof, het nieuwste boek van Gabriel García Márquez schrijft Wim Klooster dat dat boek 'de figuur van Bolívar verbeeldt voor lezers die er anders niet mee in aanraking waren gekomen.' (Groniek, nr. 105, 1989)
2. In *La vie de Benjamin Constant* door L. Dumont-Wilden, Gallimard, Parijs, 1930. Constant wordt hier zowel de vader van de sentimentele roman genoemd (*Adolphe*, 1806) als de vader van het parlementaire liberalisme (*Cours de politique constitutionelle*,1818). Hij was echter vooral een opportunist, hetgeen de uitspraak van France verklaart.
3. Volgens Wim Klooster, in het in noot 1 genoemde artikel.
4. Het beroep op de beruchte aanklacht van Bartolomé de las Casas is, zoals algemeen bekend, een van de voornaamste bronnen van de zogenaamde Zwarte Legende, de lange lastercampagne tegen het Spaanse Imperium met de tirannie van Filips II, de brandstapels van de Inquisitie en later de algehele achterlijkheid van die eens koloniale mogendheid, verantwoordelijk gesteld voor de uitmoording van zovele Indianen.
   In de achttiende eeuw kreeg die Zwarte Legende nieuw voedsel van sommige Franse filosofen zoals Montesquieu en Voltaire, die vanuit hun verlichte denkbeelden diep op Spanje neerkeken. In navolging daarvan begonnen ook Spaanse liberalen met de Zwarte Legende te schermen in het kader van de verwezenlijking van hun idealen. Een van de bekendste voorbeelden is de exinquisiteur Juan Antonio Llorente, die een *Kritische Geschiedenis van de Inquisitie* schreef in het Frans (in 1812) ten behoeve van Napoleon. Of Bolívar die Geschiedenis gelezen heeft, weet ik niet, maar wat hij in zijn Brieven tegen het 'zwarte Spanje' te berde brengt ligt in de lijn van Llorente s aanklacht, en in het algemeen in de lijn van het denken der Spaanse liberalen. Toen na de val van Napoleon koning Ferdinand VII het absolutisme - en de Inquisitie - in Spanje herstelde, vluchtten de meeste liberalen naar Frankrijk. Onder hen ook de schilder Goya, wiens zwarte schilderijen de verlichte kritiek op het achterlijke land bevestigden.
5. Doctor Francia bestuurde Paraguay vanaf 1817 tot 1840 met ijzeren hand. Hij liet niet alleen al zijn tegenstanders neerschieten, hij duldde zelfs geen ministers en geen militairen boven de rang van sergeant. De Schotse historicus Carlyle prees zijn strenge gezag, dat hij zelfs aan Engeland tot voorbeeld stelde, in een lovend essay getiteld *Dr. Francia*, Londen, 1843. Merkwaardigerwijs kent ook de twintigste eeuw bewonderaars van Dr. Francia. In *Open aderen van Latijns Amerika* (1971) verdedigt de marxist Eduardo Galeano de reputatie van de 'Supremo' tegen de aanval van de communistische dichter Pablo Neruda, die in zijn *Canto General* (1950) de Supreme Doctor een lelijke bloedzuiger noemde. Vast staat dat Bolívar en Doctor Francia elkaar niet konden luchten of zien.
6. Voor Doctor Francia betekende Vrijheid ten eerste: onafhankelijkheid van Spanje, ten tweede: onafhankelijkheid van Buenos Aires. Daarna sloot hij Paraguay hermetisch van de buitenwereld af. Bolívar zag Vrijheid eveneens als onafhankelijkheid van Spanje, maar daarna was hij niet tevreden met een enkele republiek. Hij wilde het hele continent, of niets. Als de laatste in een

labyrint eindigde, eindigde de eerste in een zelfgemaakte gevangenis. Wat Vrijheid niet voor gevolgen heeft!

7. Helaas heeft Bolívar Tocqueville niet meer mogen lezen. *L'Ancien régime et la révolution* is van 1856.
8. Deze, nog betrekkelijke recente term - in omloop gebracht door Franse sociologen in de jaren zestig - valt wellicht voor het eerst in het werk van de in Uruguay geboren filosoof José Enrique Rodó, die het in *Ariel* (1900) al heeft over ‘ons Latijnse Amerika’ versus het Angelsaksische.

Joost Niemöller
Márquez en het cyclische
Over Liefde in tijden van cholera

De overeenkomst tussen de laatste regels van de roman *Liefde in tijden van cholera* en die van de novelle *De kolonel krijgt nooit post* is zo groot, dat ik deze wel het beginpunt moèt laten zijn van een artikel over het eerste boek - ervan uitgaande dat het ene werk in een oeuvre het andere kan helpen verklaren, dat een schrijver niet zomaar een aantal teksten produceert, maar dat ze samen de uitdrukking, de schets vormen van iets. De laatste regels van *Liefde in tijden van cholera*:

> 'En tot wanneer denkt u dat wij kunnen doorgaan met dit verdomde heen en weer varen?' vroeg hij hem.
> Florentino Ariza had het antwoord al drieënvijftig jaar, zeven maanden en elf dagen en nachten klaar.
> 'Ons leven lang,' zei hij.

De laatste regels van *De kolonel krijgt nooit post*:

> 'Zeg op, wat eten we in de tussentijd.'
> De kolonel had vijfenzeventig jaar - alle vijfenzeventig jaar van zijn leven, minuut voor minuut - nodig gehad om op dit punt te belanden. Hij voelde zich zuiver, ondubbelzinnig, onoverwinnelijk toen hij zijn antwoord gaf:
> 'Stront.'

Cyclische ordening

Wat de betekenis is van het zo precies opsommen van de tijd die ervoor nodig is om in beide gevallen tot een conclusie te komen, weet ik niet. Evenmin zou ik weten

wat de betekenis is achter een andere overeenkomst: dat er een vraag gesteld wordt, en dat er antwoord op gegeven wordt. En er is een derde overeenkomst: in beide gevallen wordt de nadruk gelegd op een cyclische ordening. In het eerste geval is er sprake van een schip dat ‘ons leven lang’ heen en weer zal varen, in het tweede geval van stront die gegeten wordt, die dus stront voortbrengt die weer gegeten wordt enzovoort.

Zo nadrukkelijk is de overeenkomst niet met andere eindregels bij Márquez, maar het cyclische treft men er vaker in aan. Aan het einde van *Honderd jaar eenzaamheid* wordt er juist gewezen op het doorbreken van een cyclische gang van zaken die het hele boek tot dan toe heeft gekenmerkt:

> Maar nog voordat hij bij het laatste vers was gekomen had hij al begrepen dat hij deze kamer nooit meer zou verlaten, want het stond geschreven dat de stad van de spiegels (of spiegelingen) door de wind weggevaagd en uit de herinnering der mensen weggewist zou worden zodra Aureliano Babilonia de perkamenten tot het einde toe ontcijferd had - en dat alles, wat daarin beschreven stond, voor altijd en eeuwig onherhaalbaar was, omdat de geslachten, die gedoemd zijn tot honderd jaar eenzaamheid, geen tweede kans krijgen op aarde.

Opvallend is dan de overeenkomst met de betekenis van de laatste zin van het meest recente boek van Márquez, *De generaal in zijn labyrint*:

> Toen kruiste hij zijn armen over zijn borst en hoorde hij de stralende stemmen van de slaven, die in de rietsuikermolens het salve van zes uur zongen, en door het raam zag hij aan de hemel de diamant van Venus die voor altijd verdween, de eeuwige sneeuw, de slingerplant wier gele klokjesbloemen hij de volgende zaterdag niet meer zou zien bloeien in het door de rouw gesloten huis, de laatste flikkeringen van het leven dat zich nooit meer, tot in alle eeuwigheid, zou herhalen.

Eeuwige onherhaalbaarheid contra het cyclische. Het zijn teveel eindzinnen van belangrijke boeken uit het oeuvre van Márquez waaruit 'iets met het cyclische' gedestilleerd kan worden om er geen betekenis aan te hechten. In het navolgende probeer ik na te gaan hoe het cyclische samenhangt met twee belangrijke, door velen opgemerkte thema's van Márquez: de eenzaamheid en de dood.

Labyrintische eenzaamheid

Liefde in tijden van cholera is een opvallende roman binnen het oeuvre, omdat nu eens niet een enkeling opgevoerd wordt (of, als in *Honderd jaar eenzaamheid*, hele generaties enkelingen) die in het cyclische labyrint van eenzaamheid verstrikt raakt. De labyrintische eenzaamheid lijkt integendeel opgelost te worden in een simpele, eenduidige liefde.

Maar opgelost of niet, het aspect van de labyrintische eenzaamheid is beslist aanwezig. Minder nadrukkelijk dan in de voorgaande belangrijke roman van Márquez, *De herfst van de patriarch* (tussen deze boeken ligt overigens wel tien jaar!), die handelt over de eenzaamheid van een dictator. Buitenwereld en binnenwereld worden in die roman verwarrend meegezogen in een maalstroom van monologue interieur met een nadrukkelijk cyclisch karakter; een aantal regels keert telkens letterlijk terug. Een zo monomaan, verpletterend boek werkt door. Ook op de lezing van *Liefde in tijden van cholera*, een boek dat er qua conventionele structuur (geen zinnen die bladzijdenlang doorijlen maar een rustig geordende vertelling) en thematiek (geen wrede, eenzame dictator, maar de liefde tussen twee mensen) haaks op staat, en er misschien wel het enige mogelijke vervolg op vormde, want de weg van *De herfst van de patriarch* is natuurlijk een doodlopende.

Lezend met *De herfst van de patriarch* in het achterhoofd, viel het oog op de eenzame, labyrintische wereld van Florentino Ariza, een van de twee hoofdpersonen in *Liefde in tijden van cholera* (de andere is zijn vrouwelijke tegenspeelster, Fermina Daza). Sterker nog: Florentino is de dictator uit *De herfst van de patriarch*, is de broers in *Honderd jaar eenzaamheid*, is de kolonel in *De kolonel krijgt nooit post*, is ook Simón Bolívar in *De generaal in zijn labyrint*. Personages die geleidelijkaan in de obsessies van hun leven verstrikt raken, die meer en meer de mogelijkheid tot kontakt verliezen, die eenzaam gaan dwalen in het labyrint van een eenzaam makende cyclus. Leven is in de boeken van Márquez meestal verdwaald raken.

Ontroostbaar

Als Florentino hoort dat het mikpunt van zijn liefde zal trouwen met de moderne, ambitieuze, in Europa opgeleide arts Juvenal Urbino, is hij ontroostbaar. Er is hem dan een baan aangeboden in een verre 'sprookjesstad' als telegrafist ('De telegraaf is het beroep van de toekomst.'). En iets wat toekomst heeft, ontsnapt uit het cyclische, krijgt een lineaire vorm.) Florentino reist de rivier op met een schip, net zoals hij - in de cyclische terugkeer van de dingen - vele jaren later met zijn dan voor zich gewonnen maar al bejaarde geliefde met een schip de rivier op zal varen. Aan het eind van de tocht op de rivier besluit hij terug te keren, naar zijn stad, de stad van zijn liefde: 'Voordat hij het schip verliet, gaf hij toe aan de verleiding van een symbolische daad: hij gooide de petate (uitrusting voor de nacht, in het water en volgde hem met zijn lik tussen de toortsen van de onzichtbare vissers door, tot hij de lagune uitdreef en in de oceaan verdween. Hij wist zeker dat hij hem de rest van zijn leven niet meer nodig zou hebben. Nooit meer, omdat hij de stad van Fermina Daza nooit meer zou verlaten.'

Van dan af aan begint zijn leven in eenzame cirkels rond te draaien. Door vele vrouwen wordt hij erkend als 'eenzame ziel die behoefte had aan liefde' en hij onderwerpt zich aan hen in een even wervelend als vluchtig liefdes-

spel. Een obsessie wordt het, die door de monomane herhaling doodse vormen aanneemt:

> Zodra hij zijn kantoor verliet, om ongeveer vijf uur 's middags, was hij al op jacht als een roofvogel die loert op kuikens. In het begin nam hij genoegen met wat de nacht hem aanbood. Hij pikte dienstmeisjes op in de parken, negerinnen op de markt, stadsmeisjes op de stranden, buitenlandse meisjes op de schepen uit New Orleans. Hij nam hen mee naar de golfbrekers, waar de halve stad vanaf zonsondergang hetzelfde deed als hij, hij nam hen mee waarheen hij maar kon en soms waar hij niet kon, want het kwam niet zelden voor dat hij haastig in een donker portiek moest duiken om te doen wat er hoe dan ook moest worden gedaan achter de deur.

Het is opvallend dat Márquez in zijn vele beschrijvingen van de avontuurtjes van Florentino alweer neigt naar de barokke, uit z'n vorm barstende overdaad, die *De herfst van de patriarch* kenmerkte. Bizarre metaforen stapelen zich op tot er een nieuwe, met al z'n herhalende variatie desintegrerende en eenzame wereld ontstaat, een proces dat Márquez op sobere wijze in beeld weet te zetten: ‘Eenzaam in de menigte op de kade had hij in een woedeaanval bij zichzelf gezegd: “Een hart heeft meer kamers dan een hoerenkast.”’

Dat Márquez zich inhield qua versplinterende beeldenrijkdom kwam kennelijk omdat het boek niet op grandioze wijze mocht ontsporen en zo weer als *De herfst van de patriarch* zou worden. De suggestie van de twee die samen hun grote liefde vinden brengt een gevormd en niet een ontspoord einde met zich mee. Aan het einde moet er als het ware nog genoeg ‘vormspanning’, genoeg beheersing op de handelingen staan, zodat dat einde tegelijk de mogelijkheden van een nieuw begin in zich heeft. In dit geval betekent dat, dat er een nieuwe cyclus kan aanvangen waarin het oude overigens wel nadrukkelijk aanwezig is, namelijk in de vorm van herinneringen aan een vroegere liefde die zich plotseling pijnlijk bij Florentino doen gelden. juist dan! Dat draagt weer de suggestie in zich dat het cyclisch terugkerende verlangen in Florentino naar het onbereikbare in de liefde, zich ook in dit nieuwe begin aan het einde zal doorzetten. Het houdt met andere woorden nooit op met de eenzaamheid van Florentino.

Ontgoocheling

Toch lijkt *Liefde in tijden van cholera* nu eindelijk eens een boek dat goed afloopt, een boek dat een toch heerlijk vertrouwen aan de dag legt voor de kracht van de ware liefde. Het grote liefdesverhaal van Florentino en Fermina. Er komt een verstandshuwelijk tussen, maar dan toch, na tientallen jaren, overwint de liefde.

Niet dus. Ten eerste wijst Fermina Florentino af, nog voordat er sprake is van zelfs maar het voorspel tot haar verstandshuwelijk. Daarbij gijpt Márquez terug naar een metafoor van de dood, om er mee aan te duiden dat de liefde tussen Florentino en Fermina niet levensvatbaar is:

> Ze draaide haar hoofd om en zag op twee handlengtes van haar ogen de andere, ijskoude ogen, het lijkbleke gezicht, de van angst versteende lippen, precies zoals ze had gezien in de drukte tijdens de nachtmis, de eerste keer dat hij zo dicht bij haar stond, maar in tegenstelling tot toen

voelde ze nu niet de schok van de liefde, maar de afgrond van de ontgoocheling.

Ten tweede is het bij nader inzien nog maar de vraag of het huwelijk van Fermina met de arts Juvenal Urbino ook echt een verstandshuwelijk genoemd mag worden. Het is geen huwelijk met passie misschien, maar het is beslist wel een huwelijk met liefde. Heel secuur en ontroerend beschrijft Márquez dit huwelijk op haar einde als de liefdevol op elkaar ingespeelde rituelen van de oude dag. Ten derde is het onduidelijk in hoeverre Florentino met z'n slippertjeslabyrint nog wel trouw blijft aan Fermina, zeker als er bij sommige van die slippertjes ook verliefdheid komt kijken van zijn kant, al wil hij dat misschien niet voor zichzelf bekennen. Florentino lijkt eerder trouw aan een idée fixe, en daarmee aan zijn eenzaamheid.

Als Florentino en Fermina elkaar dan eindelijk 'vinden' en daadwerkelijk de liefde bedrijven, wordt dit beschreven als het misschien vertederende, maar toch ook zeker stuntelige gedoe van twee oude mensen. En aan dat vertederende kan gaandeweg de ontwikkelingen ook getwijfeld worden. Márquez wordt zelfs meedogenloos in zijn beschrijvingslust:

'Ze had gerimpelde schouders, uitgezakte borsten en haar ribbenkast was bedekt met een bleek en koud vel als dat van een kikker.'

De roman loopt niet slecht af en niet goed. Het einde is diffuus. Dat Florentino en Fermina aan het eind samen de rest van hun leven op een schip - met de choleravlag uitgestoken! - over de rivier heen en weer zullen varen, geeft aan dat ze in een andere, nog maar heel beperkte, cyclus terecht zijn gekomen. Er is misschien liefde gevonden, maar het is te laat om het leven nog een richting te geven. Na zo lang rondcirkelen in duistere labyrinten (dit geldt, op een andere manier, ook voor Fermina) ontbreekt eenvoudigweg de kracht voor het lineaire. En misschien is dit wel de verterende kracht van de liefde geweest: de liefde die de personen niet aan elkaar verbindt, maar ze ieder voor zich vastkluistert in de rondcirkelende jacht om een idée fixe. Heel afwijkend is de metafoor die Márquez hanteert voor sexuele opwinding: 'tunnel van eenzaamheid'. Dat zegt toch iets.

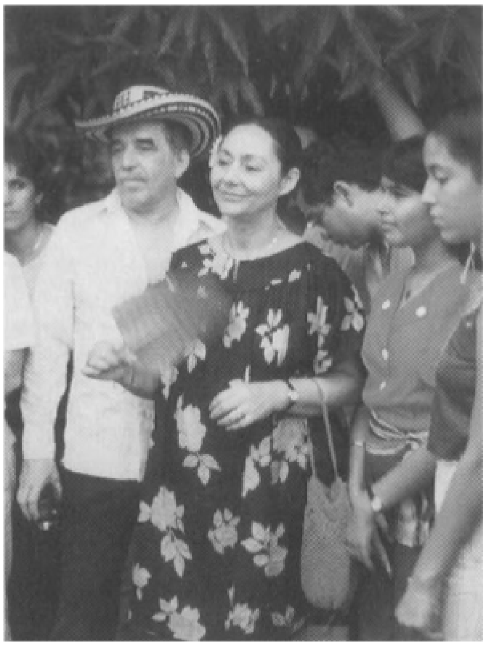
'Duende'

De dood is in het werk van Márquez veel concreter aanwezig dan bij Europese schrijvers. De 'doodssfeer' in zijn werk roept het begrip 'duende' op. Voor een niet-Spanjekenner, maar vooral voor iemand uit een andere cultuur, als ik, heeft 'duende' iets ongrijpbaars. Het moet iets te maken hebben met een bewustzijn over de alomtegenwoordigheid van de dood in het dagelijkse leven.

Bij het lezen van Spaanse, of Zuid-Amerikaanse (zeker ook Mexicaanse) literatuur begint er iets te dagen, al blijft het in essentie wezensvreemd. De Spaanse dichter García Lorca schreef een lyrisch artikel over 'duende', waarin hij pleit voor een viering van de dood, voor een natuurlijke symbiose tussen dood en leven zoals hij die in de Spaanse cultuur waardeert:

> Terwijl Duitsland, enkele uitzonderingen daargelaten, een muze heeft en Italië permanent een engel, zo is Spanje altijd voortgedreven door de *duende*, als een land van oude muziek en dans waar de *duende* de citroenen van de dageraad uitperst, terwijl het tegelijkertijd een natie van de dood is, een natie die openstaat voor de dood.

Zoals vaak in de boeken van Márquez, begint *Liefde in tijden van cholera* met de dood van iemand; dokter Juvenal Urbino vindt het lijk van een zelfmoordenaar die een goede vriend van hem was. En meteen al wordt de relatie Felegd met de liefde. De openingszin luidt: 'Het was onvermijdelijk: de geur van bittere amandelen (de geur van cyaankali, JN) deed hem altijd denken aan het lot van gedwarsboomde liefdes.' Het samengaan van liefde en dood vindt steeds plaats in het boek. Márquez laat een dokter over patiënt Florentino opmerken 'dat de symptonen van de liefde dezelfde zijn als die van de cholera.' Vernunftig verweeft hij het beeld van de dood in een beschrijving van de overweldigende liefde die op het punt staat de levens te verwoesten van de dan nog jonge Florentino en Fermina als ze elkaar in de kerk zien (het is precies dezelfde beeldspraak die later - op cyclische wijze - terugkeert als beschreven wordt hoe Fermina Florentino afwijst; ik citeerde dat al eerder):


Márquez en zijn vrouw Mercedes tijdens het Vallento-festival, 1983, foto: Annette Kentie

Maar in de chaos tijdens het uitgaan van de mis voelde ze hem zo dreigend nabij, zo glashelder in de drukte, dat een onweer-

> staanbare macht haar dwong over haar schouder te kijken toen ze via het middenschip de kerk verliet en toen zag ze op twee handlengtes van haar ogen de andere ijsogen, het lijkbleke gezicht, de door de schrik van de liefde versteende lippen.

Dat is bijna de huiveringwekkende beschrijving van iemand die letterlijk de dood ontmoet.

Vaker hanteert Márquez bij de beschrijving van de liefde de metafoor van het vuur, en dan vooral in de zin van verterend, dodelijk vuur: '... omdat zij ook werd verteerd door de gloeiende kolen van een roekeloze liefde.' Of, nog overtuigender: '... en dat haar eigen leven werd bedreigd door die liefdesbrand.' Waar de liefde en de dood zo dicht met elkaar verbonden raken, daar moeten leven en dood innig met elkaar samenleven. Duende?

Geen grenzen

Maar waar de dood optreedt, komt er ook een eind aan de cyclische wederkerigheid. De dood is het enkelvoudig donkere dat de barokke stromen in het werk van Márquez doet stokken.

Interessant is in dit verband wat Lorca schrijft over de duende: 'Maar, dit is waard te vermelden: de *duende* kan zichzelf nooit herhalen, zoals de vormen die een zee tijdens een storm aanneemt zichzelf niet kunnen herhalen.' Vreemd overigens dat Lorca hier kiest voor een illustratie waarin juist het cyclische benadrukt wordt, want golven, ook bij storm, lijken me bij uitstek terugkerende vormen.

Juist door zijn enkelvoudigheid zou de dood het cyclische karakter van het toekomstloze leven kunnen benadrukken. Er wordt een contrast geschapen. Dat gebeurt zeker in de hierboven geciteerde eindzinnen uit *Honderd jaar eenzaamheid* en *De generaal in zijn labyrint*, waar de dood de golvende heen-en-weer beweging afsnijdt die de vertelling tot daar toe heeft gekenmerkt. Het gebeurt ook, met de typerende virtuositeit van de hele roman, aan het einde van *Liefde in tijden van cholera*, als de kapitein van het schip dat gedoemd is over de rivier heen en weer te varen, zich iets bedenkt: '... en hij schrok van het late vermoeden dat het eerder het leven is dan de dood dat geen grenzen heeft.' Want het cyclische kent niet alleen geen toekomst, het kent ook geen grenzen.

Bronnen:

De boeken van Márquez, zoals uitgegeven bij Meulenhoff.

Frederico García Lorca: 'Theorie en functie van de duende.' Uit het tijdschrift Wolfsmond, 9-10.

Ineke Phaf

‘Ah, que tú escapes’
De kat als motief bij José Lezama Lima

> *Ah, que tú escapes en d instante en el que ya habías alcanzado tu defnición mejor.*
> *Ah, mi amiga, que tú no quieras creer las preguntas de esa estrella recién cortada, que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.*
> *Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño, cuando en una misma agua discursiva se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos: antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados, parecen entre sueños, sin ansias levantar los más extensos cabellos y el agua más recordada.*
> *Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar, pues el viento, el viento gracioso, se extiende como un gato para dejarse definir.*

Inleiding

De laatste jaren is er in het socialistische Cuba een toenemende belangstelling voor de in augustus 1976 overleden schrijver José Lezama Lima. Zijn opnieuw uitgegeven gedichten waren zeer snel uitverkocht, zijn vrienden publiceerden herinneringen en brieven in belangrijke tijdschriften, waaronder ‘Casa de las Américas’, en bezorgden uitgaven van wer1k, dat tijdens zijn leven niet was gepubliceerd.[1.] Deze belangstelling schijnt op het eerste gezicht in tegenspraak met de doelstelling van de Cubaanse cultuurpolitiek, om aan het moderne alledaagse leven in het socialisme aandacht te besteden. In Lezama's literaire werk vindt men nauwelijks standpunten betreffende actuele conflicten, tenminste niet expliciet. De bovengenoemde ‘renaissance’, die met name ook in het Duitse taalgebied te constateren valt[2.], is reden genoeg om het standpunt van deze auteur inzake de problematiek van de moderniteit eens nader te onderzoeken.

Een aanknopingspunt biedt een vergelijking met enkele ideeën van de Franse socioloog Henri Lefebvre, hetgeen uit het nu volgende mag blijken.

Vergelijken we *Muerte de Narciso*, het in 1937 gepubliceerde debuut van Lezama Lima, met het enkele jaren later uitgegeven *Enemigo Rumor* (1941), dan springt allereerst de steeds terugkerende functie van het water in het oog. Nadat Narcissus zich als een Icarus zonder vleugels, zich van zijn toekomstige dichterlijke taak bewust, vastberaden in de golven heeft gestort, begint de poëtische beleving in ‘Ah, que tú escapes’ met de beschrijving, hoe een roerloos landschap met graciele dieren een bad neemt in een discursief water. Er kan een directe parallel worden getrokken tussen de functie van het water als basis voor de poëtische idee bij Lezama, met één van de twaalf preludes die Henri Lefebvre in 1962 onder de titel *Introduction de la modernité* publiceerde. In deze door Lefebvre als muzikale composities gekarakteriseerde essays probeert hij zijn diepgewortelde problemen met zowel de naoorlogse kapitalistische als met de socialistische maatschappij en haar houding ten aanzien van de alledaagse, moderne esthetica te verwoorden. In de achtste prelude beschrijft Lefebvre een ‘visioen’, waarin verlichte rede en stompe waanzin direct naast elkaar lijken te bestaan en hem ertoe brengen zijn leven te overdenken. Als hij in zee zwemt overkomt hem het volgende:

Unter Aufbietung aller meiner Kräfte bin ich zum Strand zurückgeschwommen. Ich bin müde, schlapp, gerate in die Brandung. Ich spüre Sand unter den Füßen. Das Ufer ist abschüssig. Der Sog der Gegenströmung

> erfaßt mich und dreht mich. Gerade noch außer Gefahr mich wähnend, sehe ich mich erneut der Weite des offenen Meeres gegenüber. Eine kurze Halluzination: Das Meer als ein riesiges Gehirn. Die Gehirnwindungen arbeiten. In alle Richtungen senden sie unzählige Botschaften aus. Eine Todesbotschaft, von woher auch immer, breitet sich aus und erreicht mich. Das Meer denkt; und in diesem Wahnsinn, worin Millionen von Strömen sich austauschen, bin ich es, der gedacht wird - ein fremder Körper. Bin ich es, der anvisiert wird. Der Ozean saugt mich an, urn sich von meiner Gegenwart zu befreien. Er klammert sich an mich, schlägt mich... Panik. Delirium. (Lefebvre, *Einführung in die Modernität. Zwölf Praludien*, blz. 154)

Deze cruciale ervaring in een levend, vijandig element, waaraan de mens weerloos wordt blootgesteld en waarin hij naar alle middelen moet zoeken om zich tegen de kosmische chaos te verdedigen, ligt aan Lefebvre's overwegingen met betrekking tot de ‘moderne tijd’ ten grondslag. In zekere zin is deze vergelijkbaar met het baden, waarvan bij Lezama sprake is. Ook deze definieert zijn *Enemigo Rumor* immers als weerstand, als een ‘estatua’ ofwel ‘poesía misma, que se constituye en sustancia no sólo real, cuurpo del universo, sino también devoradora.’[3.]

Enemigo Rumor, Lezama's tweede gepubliceerde dichtbundel, is een trilogie, die als ‘filosofía del clavel’, ‘sonetos infieles’ en ‘único rumor’ een bepaalde intentie van de dichter concipieert. In het eerste deel - de anjerfilosofie - grijpt Lezama terug op de bloem, die bij de door hem zo bewonderde schrijver Jose Martí de liefde voor Cuba verbeeldt[4.]. Martí schreef tijdens zijn langdurige verblijf in de Verenigde Staten het gedicht ‘Dos Patrias’, waarin de zwijgende, rouwende weduwe Cuba het bloedende hart van de dichter in de vorm van een anjer in haar hand houdt; een patriottisch visioen, dat Martí als een nachtelijk voorgevoel van zijn ophanden zijnde dood in dienst van het vaderland overkomt. Lezama beschouwt zijn werk eveneens als ten dienste staand van Cuba, kiest daarbij echter niet zoals Martí voor de pragmatisch-politieke kant, maar voor een andere ‘nacht’, voor de nog niet ontdekte aspecten van de taal, die hij wil laten bruisen.

Bloedend hart

Op het eerste gezicht lijkt er in de waterkosmos van het eerste korte gedicht van de ‘anjerfilosofie’ niet veel te gebeuren. In tegenstelling tot de tot viermaal toe hartstochtelijk klinkende zucht ‘Ah’ vertonen de daarop volgende zinnen bijna statisch aandoende taferelen. Allereerst stipt Lezama zijn worsteling met het vinden van de juiste uitdrukkingsvorm (‘definicíon mejor’) aan, vervolgens schetst hij een zichzelf vragen stellende sterrenhemel en aansluitend een scène waarin een roerloos landschap vol met faunistische reminiscenties een bad neemt. Reeds hier worden we geconfronteerd met een fundamenteel bestanddeel van Lezama's poëzie, een poëzie waarin behalve de reeds genoemde antilopen en slangen eveneens kikkers, krabben, ratten, bijen, kippen, tijgers, geiten, eekhoorntjes, wormen, stieren, walvissen, zwanen, fazanten, honden en vele soorten vogels en vissen voorkomen. Eén van deze dieren heeft echter een bijzondere eigenschap. Het is de kat, die zich aan het eind van deze korte poëtische verzuchting met soepele elegantie naar de aquatische kosmos uitstrekt. Zij is het die het bloedende hart, de anjer in het

Cubaanse visioen, weer naar de borst van de schrijver terug moet brengen. De betekenis van dit motief bij Lezama zullen we aan de hand van zijn poëzie en proza aan een nader onderzoek onderwerpen: wellicht geeft dit motief ook uitsluitsel over zijn poëtische nadenken over de moderniteit, over het ontstaan als ook de sociale en culturele consequenties van de moderne maatschappij, thema's die ook Lefebvre zo bezighouden.

Tot dusverre werd in de omvangrijke secundair-literatuur over het werk van Lezama Lima weinig betekenis gehecht aan het kattemotief. Margareta Junco Fazzolari verwijst naar dit motief in het kader van een belangrijke scene in *Oppiano Licario*[5.] wij komen hier later nog op terug - en José Prats Sariol stipt het thema even aan in een essay, waarin hij een ode var Lezama aan Julián del Casa interpreteert[6.]. Hier trekt Lezama een parallel tussen deze negentiende-eeuwse Cubaanse auteur en Baudelaire, hetgeen Prats Sariol verduidelijkt door te wijzen op de funktie van de kat als verbindend element:

> Entonces es la comparación con Baudelaire

> la que, invirtiendo el río de las influencias, transmutándola sabiamente en eco, moldeándola como confuencia, nos muestra un rasgo de autonomía cultural ante las antiguas metrópolis europeas. El subdesarrollo que en nuestra América comienza a ser vencido a través del impulso revolucionario, se ale ja también por la imagen poética. El paralelo Baudelaire-Casal, más allá del gato como símbolo del KA egipcio, del doble del 'yo', del análogo (ese 'peligroso genuflexo' que 'no ha vuelto a ser acariciado') se pliega amorosamente al cerquillo de Casal, deja 'otro escalofrío', una distancia inconfundible, parte de ese 'nacimiento de la expresión criolla' que Lezama aprehende con sin par lucidez en LA EXPRESION AMERICANA.

Tegenover de vervreemding, verscheurdheid van het moderne Europa, dat zoals Lefebvre beschrijft door Marx in sociale en door Baudelaire in esthetische taalcategorieën werd beschreven (Lefebvre, *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien*, blz. 204-205), stelt Lezama de culturele autonomie van Amerika en eist daarvoor een specifiek Creools idioom. Het principe dat hieraan ten grondslag ligt wordt door de kat gesymboliseerd - en door Baudelaire's gedichten over 'Le chat' geïnspireerd. Bij Lezama is de kat echter symbool voor de Egyptische KA, een 'levenskracht' die de mens als een dubbelganger begeleidt en na zijn dood voortleeft[7.], symbool ook voor de beschermer en gids op de wegen van het dodenrijk. Lezama neemt deze beschermer/gids waar in de 'Eros inmenso' van Casal, en deze begeleidt hem bij het ontwikkelen van de Cubaanse variant van deze Amerikaans-Creoolse traditie voortdurend. Tijdens zijn poëtische pelgrimstocht krijgt het katachtige, aanvankelijk ongedefinieerde, duidelijke vorm en wordt als bron van inspiratie voor het volledige werk van Lezama herkenbaar, zoals het in het eerste korte 'poëtische manifest' 'Ah, que tú escapes' in nuce aanwezig is.

De tuin der poëzie

Reeds in zijn eerste compositorische vingeroefeningen, die pas na zijn dood gepubliceerd werden[8.], heeft Lezama het over de kat als het contrapuntische centrum van de tuin der poëzie ('Viento inútil.../corre.../sobre el gato blanco, sobre el gato negro,/un abecedario lento, ceniza' (*José Lezama Lima: Poesía Completa*, (red) Dávila, blz.631)). Misschien heeft hij zich hier nog tijdens het 'nutteloze' woordspel door de witte en zwarte, in katten veranderde koninginnen van het schaakspel uit Alice in Wonderland laten inspireren, een boek dat hij als kind gelezen en daarna vaak geciteerd heeft. Maar op z'n laatst sinds *Aventuras sigilosas* (1945) ontpopt zich dit zwartwitte kattemotief als een dynamisch element ter vorming van een authentieke poëtische kosmos bij Lezama Lima. Als aanstichter van een loopvuur ('fuego por la aldea') verschijnt de 'gato blanco de crin leonina disfrazado de negrura' in het dorp om de rondrollende 'bola de circo, devorada de rostros' (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 768) verder te duwen. Vervolgens verschijnt ze in *El guardián inicia el combate circular* als bewaakster, die als schepper van een beschermende cirkel het achtervolgde katachtige wezen in staat stelt, zich - als een Icarus, pad, danser - te bewegen en te ontplooien.

De langzamerhand als een 'abanico'[9.] waaiend opgestuurde spanning neemt nog verder toe in *La fijeza* (1949). Hier gaat het niet meer om een bran end dorp, maar

om een in lichter- laaie staande atmosfeer van de stad Havanna, waarin de dichter als ‘mulo’ voortdurend ronddoolt, om de hem begeleidende, sluipende en geruisloze kat in de onzichtbare bankring van zijn waterlabyrinth te vangen (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 831). Deze canonieke, ceremoniële beweging vindt zijn climax in een paradijselijke staat van extase en wordt, evenals de komst van Christus op aarde of van Columbus in de Nieuwe Wereld, als een blikseminslag gecelebreerd. Lezama is van mening dat dit gevoel, dat de mensen in vuur en vlam zet en hen als ‘Resistencia’ tegen de kosmische chaos dient, een adequate morfologie nodig heeft: ‘Lo que la morfología permite, realización de una época en un estilo, es muy escaso en comparación con la resistencia eterna de lo no permisible.’ (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 858) Aldus vindt ook het verbodene in de Creoolse Eros stukje bij beetje zijn poëtisch equivalent: in de Aclaración total keert het vertrouwelijke ‘tú’ uit het *Ah, que tú escapes* terug en verkondigt de ongeremde wellust - ‘Voluptas Voluptatis’ (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 880) - die door de beweging van de hand in gang gezet werd.

De aankondiging van een feestelijk banket, die we reeds in het voorafgaande gedicht aantreffen, wordt uiteindelijk in het in 1960 gepubliceerde *Dador* daadwerkelijk gerealiseerd. Als nooit te voren brengt Lezama hier zijn geloof in de erotische aantrekkingskracht van de ritmische, poëtische taal tot uitdrukking. Een dansritueelpbegint: Vier mannen in wapenuitrusting omsingelen drie tafels, aan elk waarvan zich een jongeman met een gouden masker bevindt. In de scène die dan volgt, en alle kenmerken van een feestceremonie vertoont, is de kat constant in de gedaante van een wijnschenker, van Ganimedes, aanwezig; zij weet dat in haar snorharen het feitelijke motief voor het geheim van het ritueel moet worden gezocht. De levenskracht die dit poëtisch geheel zijn stringentie verleent, gaat uit van de fosforiserende werking die veroorzaakt wordt doordat de uiteinden van de snorharen elkaar raken. De erotische beweging van het voorhoofd met de exquisiete Egyptische lijnen wordt met de zich bewegende rug van een spelende hand vergeleken.

Als een Prometheus schrijdt Lezama nu met zijn fakkel genotvol verder om het ‘vuelco/del Eros relacionable’ (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 915) te ontsteken. Uitvoerig weid hij uit over de ‘phallus impudicus’ (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 1054) en diens vruchtbare magie, die bij het binnendringen in de stad de erotische energie volledig tot ontlading brengt: ‘gatos faraónicos chillan en las hipóstilas vaginales.’ (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 923) Op een sabbat in de Tocaderostraat, waar Lezama overigens zelf een groot deel van zijn leven woonde, verschijnt Ganimedes nu als postbode ‘de entrepuente’, met het Plejadengesterne met de twaalf katten in zijn tas. Als bezorger van het geschreven woord treedt hij op als bemiddelaar tussen deze scenerie en auteurs als Francisco de Quevedo en Baltasar Gracián, die aan de totstandkoming van de Eros in het ‘tejado frio’ van Lezama's poëzie het hunne hebben bijgedragen. Deze brede achtergrond van de Spaanstalige klassieken biedt de mogelijkheid om een dynamiek in het spel te werpen, die de twee lijnen (de uiteinden van de snorharen) die zich op gelijke hoogte bevinden met elkaar verbindt. Als ‘gato Jamblico, calderoniano’ doordringt de dichter het taalweefsel met zijn levenskracht en drijft als ‘gato Montés’ en ‘jefe de la tribu’ de achtergeblevenen bijeen. (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 1057)

Het mag duidelijk zijn dat het eerder genoemde zoeken naar formele criteria zich in de loop van Lezama's poëtische ontwikkeling in het contrapuntische beeld van de kat manifesteert en met de geleidelijke onthulling van de mysteries rond zijn energiebron gepaard gaat. De constante verwijzing naar de betekenis van de formele beschrijving van een object dat het niet-toegestane omvat en een eigen morfologie verlangt, doorvlecht al zijn verzen. Ook in de niet in boekvorm gepubliceerde gedichten en in het posthuum uitgegeven *Fragmentos a su imán* keert de kat als beeld terug. Als ‘gato madrugador/con antifaz’ (José Lezama Lima, *Fragmentos a su imán*, blz. 74) benadrukt zij in *Aquí llegamos* energiek haar aanwezigheid, en ook in *Aqua oscura*, *Doble noche*, *Dos familias* en *Untversalidad del roce* verschijnt zij op verschillende wijze. Een aan Maria Zambrano opgedragen compositie herhaalt nog eens de toespeling op de transfiguratie, het voortleven na de dood door de verbintenis met de KA, die als ‘metáfora inmutable’ onsterfelijk is geworden. In zijn laatste gedicht, gedateerd 1 april 1976, vier maanden voor zijn dood, komt Lezama nog eenmaal op het in zijn anjerfilosofie toegelichte plan terug, om het poëtische vacuum in het bloedende hart van Cuba op te vullen. Nu omschrijft hij deze taak als TOKONOMA, als de aanwezigheid van een klein gaatje in de muur, dat hem

overal naar toe begeleidt en als een zwijgende kat om hem heen sluipt ('como un gato/que nos rodea todo el cuerpo,/con un silencio lleno de luces.'

(José1ezama Lima, *Fragmentos a su imán*, blz. 182)[10.]

Magische cirkel

De Cubaans-Creoolse sensibiliteit die Lezama in verbinding met José Martí en Julián del Casal als stedelijke stijl van Havana ziet ontstaan, karakteriseert de poëtische luister die typisch voor hem is. Hij heeft er zelf ook steeds weer op gewezen dat er voor hem geen groot verschil is tussen poëzie en proza (d.w.z. zijn essays en romans). Alles maakt deel uit van zijn inzet, van de vervulling van zijn levensopgave. Het is dus geen wonder dat het kattemotief ook in zijn proza te vinden is.

In zijn beide romans trekt Lezama als een tovenaar een magische cirkel, waar hij bij

wijze van fabel de ‘Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas’ (José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, blz. 185) doorheenvlecht. Opmerkelijk genoeg stelt hij de ‘Summa’ gelijk aan een onbeschreven blad in de literatuurgeschiedenis van het Spaanstalige Amerika. Zowel in *Paradiso* als ook in *Oppiano Licario* keren de drie katachtige jongelingen met de gouden maskers uit *Dador*, die elkaar hier tijdens hun studietijd aan de universiteit van Havanna leren kennen, terug. Het zijn Cemí (de scheppende kracht), Foción (de chaos) en Fronesis (de loutering), die onder hoede van Oppiano Licario elk een eigen dimensie in de stad ontplooien.

illustratie: Leo Eland

Als José Cemí in hoofdstuk 10 van *Paradiso* na een vrij lange discussie met Foción over homoseksualiteit door de San-Lázaro-straat naar huis loopt, overpeinst hij na over de dynamiek die deel uitmaakt van de relatie tussen de drie vrienden:

> En cuanto a Foción, sentía que su inseparable era de otra índole, lo veía en una pesadilla con ojos dilatados de gato, corriendo de Fronesis hacia él, para luego rebotar de nuevo hacia Fronesis, pero con un destino atrapado en esa trayectoria reversible, más inquietante que verdaderamente destructivo, pues ni Fronesis ni el estaban dispuesto a disfrazarse de ratones para complacer el ronroneo de Focion. Pero no, todavía él no conocía lo suficiente a Foción, se decía, al par que caminaba con visible alegría, como para afirmar que se estaba deslizando en los elegantes pareados de una gatomaquia. (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 380-381)

Geboorte

Deze tederheid van Foción, die kiest voor een door de maatschappij ‘verboden’ seksualiteit, verdoemt hem voortdurend tot ongeluk, waar

uit alleen de dichter hem kan redden. In hoofdstuk 11 formuleert Lezama een dergelijke fundamentele tegenstelling in de Creoolse sensibiliteit, die hij door het cijferspel, met name de betekenis van het cijfer twee, als het principe van een oneindige pluraliteit, verduidelijkt. Deze tegenstelling leidt tot de bevrijding uit de alomvattende uniformiteit en ontstaat uit de energie van de lichamelijke projectie van het poëtische weefsel. Deze energie, de levenskracht KA als 'doble', wordt de onbekende X genoemd, 'lo positivo y lo negativo de la energía eléctrica', die tussen de beide uiteinden van de snorharen (Fronesis en Foción) door de vruchtbare potentie van de kat (Cemí) tot ontbranding wordt gebracht. Cemí zoekt naar een concretisering en vindt deze in het 'allegreto' van Focións urinestraal die over de straten stroomt, een hels tafereel: 'Los bigotes del caos cloacal, como en una fuente infernal, peinaban con agua de orine sus extremos de aleta anal de sirénido con el gato de Anubis, lo alto de lo bajo.' (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 496)[11.]

Hiervan onder de indruk kan Cemí als dichter niet anders dan zich de geboorte van een nieuwe stad voorstellen, waarin deze vrolijke infernale chaos deel uitmaakt van de alledaagse normaliteit. Daarbij verlaat hij definitief het chronologisch-lineaire tijdsverloop en verplaatst de alledaagse realiteit in een historisch perspectief, hetgeen dwars door alle cultuurperiodes van de mensheid heen soortgelijke erotische patronen zichtbaar maakt.

Typerend in dit verband is dat deze poëtische vondst van Cemí, Foción van zijn traumatische afhankelijkheid van Fronesis, die hem tot waanzin drijft, verlost. Het 'verbodene' zal zijn eigen ruimte in het stedelijke taalgebied krijgen, zoals het in Lezama's *El guardián inicia el combate circular* reeds ontworpen was: hij geeft Foción de mogelijkheid tot zelfontplooiing.

De aanzet daartoe vinden we al in hoofdstuk 12, waar het beeld van de in haar slaap actieve kat, dat ook reeds in het gedicht 'Aparece Quevedo' aanwezig is ('ya no mira, va a empezar' (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 964)), weerkeert. Op een nacht wordt een 'paseante de medianoche' in zijn huis wakker en ziet hoe zich in zijn kamer een leunstoel beweegt. Het daardoor ontstane ritme heeft tot gevolg, dat de man het gevoel krijgt alsof zijn lichaam in tweeën gedeeld is.

Het hem daarvóór nog onbekende deel verschijnt hem op het moment dat hij wakker wordt 'descansada y plena dentro de una melodiosa circulación que se había remansado a la sobre húmeda.' (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 523) Ook in de daaropvolgende nacht wordt hij gewekt, ditmaal door hard gelach. Als hij op de binnenplaats (patio) kijkt, ziet hij daar slechts een kat, die zich in een hock te slapen lept. Eenmaal in zijn bed terug treft de man de zich bewegende leunstoel aan en het schaterende lachen galmt nog steeds door het huis. Dan opent zich ook nog uit zichzelf de deur achter de stoel, hetgeen hem ertoe brengt opnieuw naar de binnenplaats te gaan. Hier, waar de kat vredig in haar mandje ligt te dromen, begint een intensieve en geconcentreerde observatie van het middelpunt van het huis, waarin de man al gedurende 30 jaren woont. Hij ziet de vierkante ruimte plotseling als een nog niet gedefinieerd vacuüm, het 'vacío del patio', als een 'centro de irrigación carifiosa' van een onbekende sprekende totaliteit, die zich hem in deze kosmos bij volle maan openbaart. Dit vacuüm is een verslindend teken, dat de man - hij wordt in de ik-vorm beschreven - ertoe brengt, een wandeling door de aangrenzende stadswijk te ondernemen. De tocht voert hem van het park naar de gevaarlijke havenwijk, naar de eerste ochtendtaferelen op de markt en naar de omgeving van het amfitheater, waar hij op een merkwaardige processie stuit. Het chronologisch aflopende tijdsgebeuren wordt door hem als een historisch dobbelspel

ervaren. De eeuwen zijn willekeurig verwisselbaar en kunnen bij het gooien van de cijfers twee, drie of vier steeds weer op andere wijze worden gecombineerd. Lezama heeft deze zwerftocht door de nacht in verband gebracht met de gelijkenis van Dante in de *Divina Comedia*.

In Dante's hel zijn de homoseksuelen ook voortdurend zwervende en ontdekken als kinderen allereerst de buitenwereld waaruit zij hun creatieve potentieel putten.[12.]

Pas in het vierde hoofdstuk van *Oppiano Licario* keert de kat in het nachtelijke Havanna terug. Nu ligt zij echter niet meer vredig in haar mandje op de binnenplaats, maar vertolkt bij wijze van opmaat van een magisch offerritueel, van een Zwarte Mis, de hoofdrol. Nadat Oppiano Licario overdag bibliotheken en boekwinkels heeft bezocht, ontmoet hij 's nachts in een klein parkje in de buurt van de havenwijk een zakkenroller, die zijn naakt-

heid met kranten heeft bedekt en daar de nacht doorbrengt. Naast hem woelt een kat in de aarde van een stenen cactuspot, een geluid dat de slapende jongeling stoort. Geërgerd werpt hij met stenen naar de kat, en in de zomerse nacht, bij volle maan, gooien beide elkaar obscene woorden naar het hoofd (‘el coño de tu madre - el recoño de la tuya’). De woede elektriseert de kat volledig, zodat deze de stenengooier bespringt en zich met haar scherpe tanden in zijn arm vastbijt. Dit is het moment waarop Licario ingrijpt. Hij, die nog nooit iemand met een mes een verwonding heeft toegebracht (‘estaba virgen de hendir, de cortar’ (José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, blz. 105)), snijdt de kat eerst de staart af en na een rituele reiniging van de ‘espada’ ook nog de romp. Maar nog steeds blijft de kop met de tanden aan de arm van de jongeman vastzitten. Ter afschrikking verandert Licario zich in een centaur (‘el odio entre el gato y el toro es superior al odio cosmológico entre el gato y el ratón’ (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 106)). In deze gedaante komt hij in het ‘waterlabyrinth’ van Havanna's oude binnenstad bij een verlicht huis, een oud koloniaal gebouw, waar een toverdokter met een speciaal ritueel de kattetanden uit de arm van de kruimeldief verwijdert.

Daartoe moet hij zich als bij een sektarische doopceremonie ontkleden en vervolgens op een sofa gaan liggen. Als de arts tenslotte met een handzaag de verwonde arm wil amputeren, weet Licario dit te verhinderen; hij wekt de in trance geraakte gewonde jongeman en stuurt hem weg.

Titanenstrijd

Uit deze fragmenten is eenvoudig af te leiden dat de homo-erotiek in het werk van Lezama nauw met het optreden van de kat in verschillende essentiële passages samenhangt. Natuurlijk hebben critici over het thema van de erotiek, dat vooral in *Paradiso* een belangrijke rol speelt, uitvoerig gediscussieerd, zonder daarbij echter met het motief van de kat rekening te houden. Zo spreekt Emil Rodríguez Monegal over een ‘apologie der homoseksualiteit’ (Strausfeld, *Aspekte von José Lezama Lima. Paradiso*, blz. 51), benadrukt Juan Goytisolo Lezama's vindingrijke taalerotiek in vergelijking met die van een bekende Spaanse schrijver van pornografische romans (Strausfeld, *Aspekte von José Lezama Lima. Paradiso*, blz. 133 e.v.) en vestigt Raumond D. Souza de aandacht op de geometrische progressie van het vierkant tot cirkel (Strausfeld, *Aspekte von José Lezama Lima. Paradiso*, blz. 68)in de zinnenwereld van Lezama, hetgeen laatstgenoemde als middel tot beheersing van de erotische chaos hanteert. In een omvangrijke studie gaat ook Margarita Junco Fazzolari op dit aspect in en interpreteert in een later gepubliceerd artikel als een van de weinige critici de rol van de kat iq het vierde hoofdstuk van *Oppiano Licario*.[13.] In het duel tussen de zwerver en de kat ziet zij een titanenstrijd, waarin gestreden wordt om de causaliteit en de chaos, ‘el condicionado’.

Deze strijd verbeeldt volgens haar het creatieve principe, het leren schrijven, de ‘acto germinativo’, en dient ter voorbereiding van de gebeurtenissen in het volgende hoofdstuk, waar Ynaca Eco met José Cemí in een verlicht huis (met binnenplaats!) de geslachtsdaad verricht. Hier komt dan uiteindelijk een dochter uit voort.

Fazzolari suggereert met haar interpretatie de mogelijkheid van een ‘superación de la homosexualidad’, alsof dit Lezama's wens zou zijn. Indien men de verbinding van dit thema met het motief van de kat in Lezama's werk in het oog houdt, wordt de juistheid van deze interpretatie twijfelachtig. Met zekerheid is de homo-erotiek in Lezama's taalorgie niet de enige erotische component waarachter een Creoolse

sensibiliteit schuilgaat. Het gesloten karakter van zijn familie biedt velerlei mogelijkheden tot persoonlijke banden, hetgeen door critici vaak ter sprake gebracht werd en waarover Lezama ook zgif in interviews uitvoerig heeft gesproken[14.] - zo bijvoorbeeld over de dood van zijn vader of van zijn oom Alberto, de verbondenheid met zijn moeder en zusters en de betekenis van de liefde voor het vaderland bij zijn familieleden. Hier gaat het echter om de rol van de drie gemaskerde jongemannen tijdens het gastronomische, Creoolse feest, dat ingebed wordt in de wereldliteratuur; deze heeft Cemí zich tijdens zijn vele bezoeken aan boekwinkels en antiquariaten in de oude binnenstad van Havanna leren kennen. De straten Obispo en O'Reilly stralen daarbij een bijzondere stadse magie uit: 'una para ir a la bahia y otra para volver a internarse en la cuidad.'

(José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 328) Cemí's rituele zwerftochten, die hem van de Plaza de la Catedral, de Plaza de San Francisco, de Plaza de los Gobernado-

res Generates, de kleine, aan Columbus gewijde tempel, naar de veerpont over de baai tot aan de Cabañavesting of naar Casablanca en Regla voert, brengen hem steeds weer naar deze zelfde omgeving terug.

illustratie: Leo Eland

Op een dag ontmoet hij Foción in een van de boekwinkels en begint met hem een discussie over de 'crisis sexual' ofwel de 'desvío sexual.' Op de dag van de studentendemonstratie, waarvan de aanvoerder hem als een Apollo voorkomt en die door het inzetten van de politie tot staan gebracht wordt[15.], betreedt Cemí opnieuw de campus en ziet Fronesis als 'jefe' bij de filosofische faculteit staan, door een groep aanhangers omringd: 'Ya tenía en torno un coro de muchachas y amigos. Tenía la facultad de crear coordenadas que convergían hacia él.' (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 333) Foción is hopeloos verliefd op deze Apollo van de boekengeleerdheid, hetgeen Cemí uitvoerig met hem bediscussieert, om zijn gedachten te laten gaan over de zondigheid van zulke gevoelens. Voor Foción is deze kwestie geen werkelijk probleem, hij is nu eenmaal zoals hij is:

> Foción era un enfermo que creía que la normalidad era la enfermedad. Su energía mal conducida, su fiebre permanente no aparecía en momentos excepcionales, sino que le era connatural.(José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 386)

Driehoeksverhouding

Cemí moet uiteindelijk het feitelijke bestaan van een dergelijk gevoel accepteren, en als hij na de discussie met Foción vanaf de trap van het universiteitsgebouw een processie gadeslaat, worden zijn gedachten bevestigd. Op een wagen, door minoïsche stieren voortgetrokken, staat een enorme fallus, die door Romeinse matronen aanbeden wordt en door z'n erotische uitstraling voor de verdere ontwikkeling van Cemí's poëtische werk bepa-

lend is. We hebben gezien, hoe Cemí voor de verwerking van de homo-erotiek een nieuwe, imaginaire stad bedenkt, een stad waarin zich de driehoeksverhouding tussen de drie vrienden onder de hoede van Oppiano Licario, de dubbelganger en aanvoerder KA in deze omgeving, ontwikkelen kan. Twee scènes met Foción, die in een direkt verband staan met de Zwarte Mis in het vierde hoofdstuk van *Oppiano Licario*, zijn hier vooral belangrijk. Tijdens zijn studietijd aan de universiteit brengt Foción, voordat hij voor een bezoek aan zijn ouders naar de V.S. reist, in zijn bourgoise woning in Miramar nog een nacht door met een roodharige jongeman, die hem ‘zwijgzaam als een kat’ is gevolgd. Deze jongeman lijkt zeer op de zakkenroller in het eerder beschreven ritueel met Oppiano Licario. Deze parallel wordt ook nog eens door het verschijnen van een cirkel van vuur en van het mes benadrukt. Een tweede parallel treffen we aan in het gevaarlijke zwemavontuur in de baai van Havanna in hoofdstuk 11 van *Oppiano Licario*. Als Foción tijdens het zwemmen door een haai in zijn arm wordt gebeten, belandt hij bij dezelfde arts als voordien Licario en de zwerver in de nachtelijke oude binnenstad. Nu echter blijkt deze arts zijn vader te zijn, die zijn zoon door middel van een bloedtransfusie het leven redt.

De bloeddonor in deze scène is - door toeval in de buurt - de vader van Fronesis, die door dit voorval zijn vroegere afkeer tegen Foción van zich aflegt en voortaan op vriendschappelijke voet met hem staat. Na deze tweede ‘reddingsactie’ is het voor Foción nu mogelijk zijn horizon te verbreden. Hij verlaat het eiland en reist naar Europa, waar ook Fronesis zich al bevindt, overtuigd van het belang van zijn levenstaak,om alle kennis die daar verz meld ligt voor Cuba ten bate te laten komen[16.].

De onderwaterchaos in het moderne dagelijkse leven

Deze laatste apotheose tijdens het zwemmen in de baai van Havanna drukt nogmaals de constante betekenis van het water in de insulaire sensibiliteit uit. De reeds in 1936 in een forumdiscussie met de Spaanse auteur Juan Ramon jiménez aangekondigde intentie van Lezama[17.] vinden we zowel in de vismetafoor van zijn poëzie als ook in zijn proza terug. De in haar onderwaterschuilplaats slapende waterfauna wordt steeds weer door de katachtige tederheid van de poëtische actie gewekt. Het begint met een droom die José Cemí in zijn jeugd na een hevige astmaaanval had, een reactie op het feit dat zijn zuster bijna in het zwembad verdronk. Of bijvoorbeeld de brief van zijn oom Alberto, ‘rex, puer’, met de gehaaide aanval á la Lautreamont's eerste *Chants de Maldoror*. Lezama maakt daarbij gebruik van alle hem bekende middelen van de moderne esthetica, zowel van de schilderkunst als van de literatuur. Alessandra Riccio legt er zelfs de nadruk op dat men niet in staat is Lezama's werk te beoordelen zonder het surrealisme erbij te betrekken. (Strausfeld, *Aspekte von José Lezama Lima. Paradiso*, blz. 110-132) Behalve de moderne literatuur toonde de Cubaan ook belangstelling voor de antike literatuur; hij verwerkte de symbolen en voorstellingen ervan onophoudelijk in al zijn werken. Daardoor beschikt de literaire kritiek natuurlijk over ‘eindeloos veel mogelijkheden’ om parallellen tussen zijn werk en de belangrijke auteurs van de universele cultuurgeschiedenis te trekken.

Maar wat valt er te zeggen over het sociale concept van Lezama, waarbinnen hij zijn homo-erotische ‘leitmotiv’ ontwikkelt? Wat zijn z'n ideeën en overwegingen met

betrekking tot het alledaagse leven in Havanna? Literatuursociologisch georiënteerde uitleggers van zijn werk zien juist op dit punt bij Lezama Lima een bedenkelijke kritiekloosheid, ondanks alle bewondering voor zijn literaire vakmanschap. Horst Rogmann spreekt van een 'von ihm vertretee wirklichkeitsfremde und elitáre Haltung.'[18.] Jean Franco bekritiseert zijn 'ahistorische Sicht', daar hij '[den] Klassenkampf, die Beherrschung der Natur, die man gewöhnlich als Basis der menschlichen Situation ansieht', slechts oppervlakkig behandelt, 'während die Poesie de Generationen durch den geheimnisvollen Weg der Bilder verbindet.' (Strausfeld, *Aspekte von José Lezama Lima. Paradiso*, blz. 87) Juist door deze 'geheimnisvolle Weg der Bilder' zouden we in het huidige postmoderne tijdperk Lezama weer als een auteur van de literaire tijdgeest kunnen waarderen. Maar dit is nog geen verklaring voor het succes dat hem in Cuba de laatste jaren posthuum ten deel valt. Is het mogelijk, dat als gevolg van de enorme sociale omwenteling sinds 1959 ook in Cuba datgene zijn intrede doet, wat als een onmetelijk gevoel van zinloosheid beschouwd wordt?

‘Das Werden scheint keinen “Zweck”, keine Finalität, keine evidente und wahrnehmbare Orientierung mehr zu haben. Die Freiheit bleibt ein in sich erschüttertes, konfuses, abstraktes und gleichwohl mächtiges Ideal. Daraus erklärt sich die Wiederkehr veralteter Ideologien und Attitüden, an die zwar kaum jemand noch wirklich glaubt, die aber gleichwohl die Diversität and das Chaos der Modernität begründen.’ (Lefebvre, *Einführung in die Modernität. Zwölf Prädludien*, blz. 259) Hoe ziet het sociale concept bij Lezama er dus uit? Moeten we dit concept daadwerkelijk slechts als elitair en irreëel bestempelen? Of voelen de Cubaanse intellektuelen zich om andere redenen opnieuw tot de oude ‘meester’ aangetrokken?

In de eerste plaats moeten we constateren dat Lezama gedurende zijn leven niet veel met sociale categoriën kon beginnen. Wat hem interesseerde was de ontwikkeling van een nationale Cubaanse cultuur; dát was de strijdvaardige kant van de medaille die hij verdienen wou. Hij was mede-oprichter van verschillende literaire tijdschriften en toonaangevende uitgever van ‘Orígenes’.[19.] Hij was graag in het gezelschap van kunstenaars, met wie hij over actuele artistieke problemen van gedachten kon wisselen. Ook na de Cubaanse revolutie, waar hij overigens geenszinspermanent negatief tegenover stond[20.], was hij als uitgever werkzaam, hoewel hij zich na de zogenaamde Padilla-affaire in april 1971- hij karakteriseerde deze affaire in de zin van Rimbaud's ‘le bateau îvre’ als ‘una fregata, con las velas desplegadas, gira golpeada por la tempestad, hasta insertarse en un circulo transparente, azul inalterable, en el lento cuadriculado de un prismático.’ (José Lezama Lima, *Fragmentos a su imán*, blz. 64) - niet meer in de Cubaanse openbare meningsvorming mengde.

Wanneer Lezama in de periode tussen de twee wereldoorlogen in Havanna opgroeit, vindt daar een intensief debat plaats over nationale dimensies in kunst en wetenschap. Gepoogd wordt een tegenantwoord te formuleren tegen zowel de door toedoen van de Noordamerikaanse invloed zich voltrekkende moderne verstedelijking als de corruptie en het onvermogen van de regerenden. Het grote aantal verschillende nieuwe invloeden vindt z'n neerslag in het alledaagse leven in de stadswijken, en het historisch waardevolle oude Havanna, waar Lezama woont, wordt, als ziel van de Cubaanse culturele natie, door de moderne, nieuwgebouwde woon- en uitgaanswijken gedegradeerd. In deze jaren waarin Lezama aan de universiteit studeert, ondervindt hij de intellectuele leegte, het ontbreken van antwoorden op deze veranderingen die hij aan den lijve ervaart. Hij is vastbesloten deze situatie te bestrijden. Deze ervaring ligt zowel aan *Muerto de Narriso* als aan zijn verdere culturele activiteiten ten grondslag. In dit verband doen ook de *Notizen zur Neuen Stadt* van Lefebvre ter zake, waarin deze de breuk beschrijft die door het staatskapitalisme met zijn technokraten en woonkazernes worden veroorzaakt en die de tot dan toe harmonische relatie tussen stad en platteland verstoort. Het dagelijkse leven verkommert tot een a-historische samenhang, en de mensen in de steden staan onverschillig tegenover de politiek.

Lefebvre vraagt zich af welke uitwerking dit proces, i.e. de superioriteit van de techniek over de natuur, op de zogenaamde ‘gedekolonialiseerde’ of ‘onderontwikkelde’ volkeren zal hebben; volkeren die zich na het verwerven van hun nationale onafhankelijkheid voor de taak gesteld zien, heden in zich op te nemen, ‘was gestern noch ein Instrument ihrer Knechtschaft war - Wissenschaft, Technik, samt den gebrechlichen Erklärungsmustern und Ideologien, die sich davon nicht trennen lassen: Rationalismus, Positivismus, Szientismus und die in aller Regel mit den Kulturen und Überlieferungen jener Völker und Nationen unvereinbar sind.’ (Lefebvre, *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien*, blz. 230-231) Men zou de

kunstzinnige strategie van Lezama als resistentie tegen deze nieuwe, door de techniek teweeggebrachte vervreemding kunnen opvatten, een resistentie ter vermijding van een breuk in de harmonische relatie tussen stad en platteland. Als 'jefe' van de 'tribu del gato Montés' heeft hij daarom 'el deseo de quedarse atrás', een verlangen, dat hij met nadruk op de voorgrond plaatst: 'We don't choose our shoes in a showwindow!' (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 814) Het gaat hem blijkbaar bij zijn verwerking van de moderne esthetiek niet uitsluitend om zijn erotisch verlangen. Even belangrijk is datgene, waar Cintio Vitier in zijn inleiding bij het verzamelde werk van Lezama op wijst: 'Se trabata de refutar el dualismo de lo culto y lo popular que ya empezaba a escindir a nuestra poesia en polémisas estériles.' (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. XVI)

Met name het aspekt van de toenemende vervreemding tussen een intellektuele en een volkscultuur heeft de belangstelling van Lezama en zijn vriendenkring.

Kwadratische eenheid

Zoals Fernando Ainsa in *Imagen y posibilidad de la utopia en Paradiso*[21.] uiteenzet, is de utopie van de insulaire sensibiliteit al vanaf het begin in zekere zin als de kwadratische eenheid van een concrete ruimte in het werk van Lezama geconcipieerd. In het in 1941 gepubliceerde korte verhaal ‘El patio morado’ wordt de binnenplaats van een bisschoppelijk paleis in de oude binnenstad van Havanna tot het middelpunt van een kwadraat gemaakt, die een grens trekt tussen binnen- en buitenwereld. Het straatleven in de omringende stadswijk is vanaf de binnenplaats van de geheiligde tempel via een deur toegankelijk, die door een concierge bewaakt wordt. Daarmee is hij de enige ‘intermediario entre la inmovilidad del palacio y las cosas que pasaban en la esquina o en el café de la otra esquina’ (José Lezama Lima, *Obras Completas II*, blz. 1271), resp. verbindingsschakel tussen de ‘noche estelar’ van de binnenplaats en de ‘noche subterránea’ van de stadswijk, het oude stadsgedeelte, dat aan het eind van het verhaal door een overstroming in een waterlabyrinth wordt veranderd.

Lezama zet de kwadratische basisvorm van het stedelijke aquarium, dat in het eveneens in 1941 gepubliceerde ‘Ah, que tú escapes’ door de tot vier maal toe herhaalde zucht wordt aangeduid in de volgorde papier/patio/muur/huis/tempel/straat/stad in een poëtisch perspectief, waarin de kat haar plek vindt. De magische binnenplaats met de in haar slaap actieve kat, het uitgangspunt van de nachtelijke tochten van de ‘paseante de media-noche’ door Havanna in *Paradiso*, is daarbij even belangrijk als de omgekeerde weg: de aankomst van Oppiano Licario met de door de kat verwonde zakkenroller bij het verlichte gebouw uit de koloniale tijd, dat gelegen is in de oude binnenstad. Zijn relatie tot de stadswijk verklaart Lezama in zijn essays, vooral in de ‘Sucesiva o las coordenadas habaneras’, dat hij tussen de 28e september 1949 en carnaval 1950 schreef. Hier ontvouwt hij zijn ‘ideal medioeval de la vecinería, el orgullo de crecer en un barrio, que a su vez crece dentro de la ciudad, que a su vez tiene que manifestarse ya en forma universal, en el lenguaja severo de quien tiene que ser oído.’ (José Lezama Lima, *Obras Completas II*, blz. 598) In deze middeleeuwse voorstelling van de verhoudingen in een buurtschap zijn voor Lezama vooral de menselijke aspeten van het samenleven belangrijk. Voor hem zijn niet de moderne moderne metropolen het voorbeeld voor culturele communicatie. Hij ziet een toekomst voor kleinere steden, houdt een pleidooi voor de ‘vuelta al estado-ciudad’ (José Lezama Lima, *Obras Completas II*, blz. 622), omdat alleen daar menselijke verhoudingen tot hun recht kunnen komen. Als voorbeeld staan hem voor ogen het demokratische Athene van Socrates of Aristoteles, het Florence tijdens de Renaissance van Pico de Mirándola of Dante, en vooral het verlichte Weimar van Schiller en Goethe.

In tegenstelling tot deze Europese steden is voor Havanna echter de stijl van de Creoolse sensibiliteit essentieel. Haar oorsprong ligt in de verovering van Amerika en de Spaanse overheersing, in de vermenging van verschillende rassen, waarvan de herdenkingsdag ‘día de las razas’ elk jaar in oktober gevierd wordt. In de voorstelling van de Cubaan Lezama Lima vindt deze raciale verbinding in de dialoog met de internationale cultuur, architectuur, schilderkunst, literatuur en danskunst

een eigen ritme, waarin het volkse als op de schilderijen van Breughel of Hieronymus Bosch als een ‘frenesí en un continuo de ímagenes en espiral’ (José Lezama Lima, *Obras Completas II*, blz. 650) aanwezig is. Op de ‘Día de Reyes’ komt deze ‘waanzin’ tot ontlading, waarbij alle inwoners voor een gezamenlijk ritueel bijeenkomen en de Eros zich uit zijn ketenen bevrden kan: ‘El amor se hace visible -insinuacion y perfume y se rinde.’ (José Lezama Lima, *Obras Completas II*, blz. 655)

Apotheose

Het coördinatensysteem van het carnavaleske Havanna dat Lezama in de ‘Introducción a un sistema poético’ (1954) ontworpen heeft, vindt zijn oorsprong in een getallen-‘animisme’, dat een eindeloze variatie van ‘expresionen ASCENDERE AD QUADRATUM Y AD TRIANGULUM’ vertoont en met de vorm van een middeleeuwse katedraal overeenstemt. In dit systeem ziet Lezama de mogelijkheid van een apotheose, een vereniging van de eindeloos verschillende

magische cirkels, een middel ter bestudering van de onderwaterfauna van de stad:

> A una cultura losoda, reiterada, diorítica, uniforme, la penetración de la sonda dionisíaca, de la orgía como medida de exploración submarina, le era decisiva para mostrar su nuevo rostro. (José Lezama Lima, *Obras Completas II*, blz. 425)

Deze erotische dynamiek wordt ook in *La Expresión Americana* (1957) als een specifiek Amerikaanse belevenis beschreven. Opnieuw is hier sprake van een middeleeuws beeld, ditmaal de Vlaamse 'kermesse', die in de barokke nieuwsgierigheid van het Creoolse streven naar verlichting tot middelpunt van de confrontatie der verschillende culturen wordt:

> En la Plaza del Zócalo, de México, o en la catedral de La Habana, la relación con la plaza es orgánica y está hecha en función del nacimiento del cuadrado. Ambos, el templo y lalaze, nacieron en una subita función, no de su realización, como los más importantes de Europa, A POSTERIORI del templo, con objeto de domesticar la demasía del templo, que llegaba a aterrorizar al hombre. (José Lezama Lima, *Obras Completas II*, blz. 319)

De geboorte van dit Creoolse kwadraat als een verbindend element tussen de Amerikaanse en Europese ontwikkeling staat ook in de laatste essaybundel, *La cantidad hechizada* (1970), ter discussie. In het voorwoord bij een door hem geredigeerde driedelige anthologie vanaf de Cubaanse poëzie van 'Espejo de Paciencia' tot José Martí, benadrukt Lezama de 'triunfo de la ciudad', die in de verplaatsing van de 'imaginación europea, tanto la grecolatina, como la medioeval', naar de 'villa de la Habana' sinds 1955 z'n Caraïbische equivalent vindt. Natuurlijk draagt ook deze voorstelling een erotisch stempel. In het laatste essay 'Confluencias' wordt dit nog eens samengevat, en Lezama wijst op het steeds weer terugkerende kattemotief in zijn literaire werk:

> Para los egipcios, el único animal hablador era el gato, decía un COMO que lograba unir los dos puntos magnéticos de su bigote. Esos dos puntos magnéticos, infinitamente relacionables, están en la raíz del análogo metafórico. Es un relacionable genesíaco, copulativo. Unanse los puntos magnéticos del erizo con los de zurrón, un ejemplo que nos es muy querido,y se engendra una castaña. EL COMO magnético despierta también la nueva especie y el reino de la sobrenaturaleza. (José Lezama Lima, *Obras Completas II*, blz. 1214)

Protest

Het geheim van de ordening van Lezama's symbolenwereld ligt blijkbaar in de opbouw van zijn contrapuntisch geconcipieerde poëtische coördinatensysteem, dat zowel zijn proza als ook zijn poëzie bepaalt. Daarom ook is het niet geheel duidelijk waarom een van zijn grootste bewonderaars, Julio Cortázar, spreekt van het ontbreken van een structuur in *Paradiso* (Strausfeld, *Aspekte von José Lezama Lima. Paradiso*, blz. 24), of waarom Walter Bruno Berg over '[ein] ungellöstes

strukturelles Problem' spreekt, omdat de 'Eros cognoscente' met de mogelijkheden van de narratieve tekst sleets op fragmentarische wijze is uit te drukken[22.]. Juist dit fragmentarische is het episch vormgevende principe in het gehele werk van Lezama, een principe dat een elegante flexibiliteit de vrije hand laat en een communicatief net tussen het toegestane en het verbodene creërt. Alleen op deze wijze is hij in staat om, in de opvatting van Lefebvre, de totaliteit van het semantische woordveld met haar goed doordachte structuren en emotionele verrassingsmomenten vast te leggen, zodat het 'gesellschaftlich Sagbare und Unsagbare' zijn juiste plaats krijgt. (Lefebvre, *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien*, blz. 307) De in de Creoolse familie belangrijke heteroseksuele relaties, die het voortbestaan van de natie veiligstellen, staan op hetzelfde niveau als de homo-erotische relaties, die in Lezama's taalerotiek tot uiting komen.

Deze Eros vindt zijn uitdrukking in 'cuadrado mágico de la fundación' (José Limzama Lima, *Oppiano Licario*, blz. 96), in de 'espacio primigenio' met het 'carnaval seksual'. De carnavaleske dimensie accentueert zowel aanwezigheid als ook de taboe-verklaring in een katholieke, Creoolse maatschappijvorm, die reeds sinds het begin van de kolonisatie in de magische omgeving van de Plaza de la Catedral van haar aanwezigheid getuigt. De hiërarchische verhoudingen worden door het carnaval nog eens extra benadrukt.

Men kan de fragmentarische struc-

tuur van het gehele werk van Lezama weliswaar als parodie en kritiek op deze Creoolse communicatie opvatten, die zich als 'dialogisierte Redevielfalt'[23.]

polemisch tegen de bestaande tendens tot uniformiseren van de Cubaanse cultuur in het moderne Havanna richt. Maar bovendien kan men de 'verbaal-ideologische' wereld, het optreden van narren, gekken en dwergen als protest opvatten. Desondanks bezit beschrijving van zo'n 'community solidarity'[24.] geen bewust, in sociale zin emancipatorisch element: de patriarchale, Creoolse realiteit blijft onverminderd van kracht. Alleen als zij zich - als in *Oppiano Licario* - naar Parijs ver laat, is er sprake van een meer ontspannen sfeer.[25.]

Pas de resistentie tegen de inbreuk van de moderne wereld activeert de zintuigen - 'gato madrugador'[26.] - en heeft een koortsachtige, erotische activiteit tot gevolg. Men vindt bij Lezama dus niet zoals bij Lefebvre in deze 'Nieuwe Wereld' een totale passiviteit of zinloosheid in de stedelijke omgeving. Maar zij blijft bij de Cubaan wel hiërarchisch geordend. De dynamische urbane scenerie van Amerika in de omgeving van de katedraal vindt uitgerekend in de sociale ongerechtigheid haar equivalent. Zo behoren 'kruimeldieven' en andere personen 'zonder cultuur' in de omgeving van de families van Cemí, Foción en Fronesis tot de lagere klasse, een positie waaraan zij zich uitsluitend op het niveau van het magisch-erotische kunnen onttrekken.

Bij de beoordeling van de hiërarchie van dit sociale concept herinnerde Roberto Gonzalez Echeverrív zich in zijn artikel 'Lo cubano en Paradiso'[27.] de invloed van het beroemde essay van de antropoloog Fernando Ortiz 'Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar'[28.], waarin deze een oud Cubaans vooroordeel tot het mikpunt van zijn kritiek maakt. Ortiz verwijst de zogenaamde superioriteit van de tabaksproducenten in Cuba ten opzichte van de zwarte arbeiders op de suikerplantages naar het rijk der fabelen en toont aan, dat laatstgenoemden minstens evenzoveel tot welvaart en cultuur van de Cubaanse bevolking hebben bijgedragen als de eerstgenoemden, ofschoon onder andere voortekenen. Hier roert Ortiz aan een rassistisch vooroordeel dat vooral de discriminatie van de zwarte bevolking in de hand werkte. Deze discriminatie vindt overigens ook in Lezama's werk z'n weerklank. In *Paradiso* wordt Cemí zich op een dag voor de etalage in het oude stadsgedeelte bewust van het verschil tussen het leven op het platteland en in de stad. Een van de tentoongestelde gravures toont een tafereel in de nabijheid van tabaksplantages in de provincie, waar op een weg een ezeldrijver en twee heren, de een rustig, de ander nadenkend, staan afgebeeld.

De tekst luidt: 'Tabaco superior de la Vuelta Abajo. Calle de la Amargura, 6. Havanna.' Op de tweede gravure staat afgebeeld een zogenaamde 'sopimpa habanera de 1948', waarop een dansend paar te zien is. Hier vermeldt de tekst een nog betere tabaksoort, de 'Nueva y superior fábrica de tabacos puros de la Vuelta Abajo. Calle de los Oficios, 79', een advertentie, die ook meteen in het Frans vertaald is. Volgens de interpretatie van González Echeverría verduidelijkt deze 'sopimpa habanera' het hartstochtelijke ritme van een 'frenesí erótico de la gran urbe', terwijl de idyllische sfeer van de landelijke omgeving een woestenij schijnt te schijn, waarin voor hartstochten geen plaats is. Slechts in de grote stad staan de verschillende culturen in zekere zin op orgiastische wijze met elkaar in verbinding; hier krijgt het ritme van de Afro-cubaanse cultuur een dynamische functie. Zonder die functie is deze stedelijke scenerie totaal niet voorstelbaar, een bewering die González Echeverría met verscheidene tekstfragmenten uit Paradiso ondersteunt. Ook zijn collega Julio Rodríguez Luis komt daarop terug. In *La Literatura Hispano-americana*

entre Compromiso y Experimento bekritiseert hij, door deze roman geïrriteerd: ‘Pese a su origen dentro de la Cuba revolucionaria, no sólo ignora cualquier tipo de preocupación social, sino que reproduce sin empacho alguno las actitudes más característicamente readionarias de la burguesía cubana respecto a la política, los individuos de raza negra, el servicio doméstico.’[29.]

Rodríguez Luis citeert een fragment, waarin Lezama melding maakt van een bezoek aan Jamaica en van de lichaamsgeur van de zwarte bevolking in die streek. Met name Jamaica speelt in de beschrijving van het aandeel van de zwarte bevolking aan het ritme van de erotische waanzin een essentiële rol. Zonder hen - de liftbediende of de straatveger - bestaat dit ritme niet. Dat blijkt ook uit het in 1960 gepubliceerde gedicht ‘Para llegar a la Montego Bay’. Een ‘negrón pastor’, een ‘gigante’, bewaakt als ‘negro preguntón’ zijn ‘copulativa bahía’.'

Deze vergelijking correleert met de grote baai van Havanna in het elfde hoofdstuk van

Oppiano Licario. Bij het baden ziet Foción daar een ‘negro encendido’ genaamd Tinto, die meteen instinctief Foción als zijn meerdere erkent:

> Desde que vio su graciosa curva al lanzarse al agua, sus primeras braceadas y la manera como de llevar un ritmo líquido con la cabeza, estaba convencido de la llegada de un rival. Pero se alegró cuando vio que no se preocupaba de la búsqueda submarina de los centavos lanzados por el público, sino seguía sus cortes angulares, sus círculos, sus escoraduras, como un delfín rascándose en delicia con la sal marina. Por una comprensión animal, demasiado profunda para encontrarle explicación, percibió de inmediato la superioridad de Foción y sin rendirle acatamiento, le entregó el campo marino. (José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, blz. 199)

Gelijkwaardig

Het gevoel van Creoolse superioriteit is bij Lezama in het alledaagse leven nog een vanzelfsprekendheid, ondanks het feit dat deze superioriteit in zijn tekst door de polyfonie van de discours tegelijkertijd geparodieerd wordt. Er blijft sprake van patriarchale verhoudingen die de erotiek van de taal blijven bepalen. Vanuit dit perspectief is de irritatie van de literatuursociologisch georiënteerde wetenschap des te begrijpelijker.

Het is Lezama er - in zijn worsteling met de ‘expresión americana’ - in beginsel om begonnen, om zowel de homoseksuele potentie - de chaos - als de heteroseksuele potentie in de stad een gelijkwaardige plaats toe te kennen. Dat is tevens uit de steeds terugkerende betekenis van het kattemotief in Lezama's discours, dat aan de totaliteit van het semantisch veld ten grondslag ligt, af te leiden. Juist hiermee raakt Lezama niet alleen een taboe in de Cubaanse maatschappij, maar tegelijkertijd een taboe van de gehele WERELDCULTUUR. Klaarblijkelijk was hij zich bij de beschrijving van de problematiek altijd van dit feit bewust. Wellicht hangt dit samen met zijn enorme bewondering voor Goethe. Hij legt niet alleen steeds weer de nadruk op Goethes verhouding met Amerika door diens regelmatige contact met Alexander von Humboldt; hij geniet evenzo van diens vrolijke germinatieve potentie, die - evenals bij Foción - in het zorgeloze klateren van de urinestraal tot uitdrukking komt:

> Licario recordaba el aprovechamiento en sus ochenta afios de la energía matinal de Goethe al orinar, que le recordaba el encandilamiento fálico del adolescente al despertar, para escribir un verso más del Segundo Fausto. Después descorchaba otra botella de vino del Rhin para prolongar la maiiana. Eran sutiles trampas occidentales para apoderarse de la energía solar. (José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, blz. 103)

Lezama's poging, de menselijke chaos in al z'n dimensies te beschrijven, drukt een stempel op zijn antikoloniaal paradigma van een natie, die als door een minoïsche centaur gestuurd, door de Creolen als in de 19e eeuw (‘quedarse atrás’) wordt geregeerd. De laatste jaren kan men constateren, hoe de Cubaanse auteurs zich inzetten voor de verdere ontwikkeling van zowel het taalgevoel als ook van het sociale concept. Allen zijn wat deze ontwikkeling betreft door Lezama's levenswerk

beïnvloed. Veelzeggend is dat de politieke wegen zich hierbij - helaas nog steeds - splitsen. Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy en Reinaldo Arenas, die zich wijden aan de verdere ontwikkeling van een ongeremd lustprincipe op taalniveau, leven in het buitenland. Zij weten precies de smaak van het internationale lezerspubliek te treffen. Om een tekstuele gedachtenwisseling met de stedelijke scenerie gaat het Miguel Barnet, Manuel Pereira en José Prats Sariol, die doelbewust het politieke paradigma van de 19e eeuw voor een nieuw hebben verruild. Zij bevredigen wellicht minder het erotische genoegen dat de lezer aan de tekst kan beleven, alswel dat zij proberen, aan een sociale bewustwording gestalte te geven. Dit zou dan de andere 'gato madrugador' zijn, en de uiteenlopende ontwikkeling van de Cubaanse auteurs belichaamt misschien het beste, hoe de chaos van de moderniteit zijn neerslag vindt in de hedendaagse literatuur. Het doel van dit essay is dan ook geweest, de verschillende posities aan te geven en het werk van Lezama voor comparatief onderzoek toegankelijk te maken.

Bibliografie:

José Lezama. Lima, *Obras Completas I*. México: Aguilar, 1975

José Lezama Lima, *Obras Completas II*. México: Aguilar, 1977

José Lezama Lima, *Oppiano Licario*. México: Era, 1977

José Lezama Lima, *Fragmentos a su imán*. Barcelona: Lumen, 1977

Mechtild Strausfeld (Hrsg.), *Aspekte von José Lezama Lima. Paradiso*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979

Henri Lefebvre, *Introduction à la Modernité Préludes*. (Een Duitse editie, vertaald door Bernd Schwibs, verscheen in 1978 bij Suhrkamp (es 831): *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien*.)

José Lezama Lima: Poesía Completa. (red.) Eliana Dávila. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1985

Uit het Duits vertaald door Bert ter Horst. Dit essay wordt gepubliceerd in *Hispanoame-rikanische Lyrik der Gegenwart*, Hrsg.v. Gisela Beutler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, najaar 1990.

Eindnoten:

1. José Lezama Lima, *Imagen y Posibilidad* (selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross). La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1981. Zie bijlage in: *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa*, vol. II, Madrid: Ed. Fundamentos, 1984, blz. 136-199.
2. Zijn in 1966 in Cuba gepubliceerde roman *Paradiso* werd in 1979 in een Duitse vertaling bij uitgeverij Suhrkamp uitgegeven. Er is ook een pocketeditie van verschenen. Curt Meyer-Clason is voor de vertaling verantwoordelijk en werd hierin geassisteerd door Annelies Rotond. Gelijktijdig is een bundel essays over deze roman verschenen. Zie Strausfeld. Uitgeverij Suhrkamp heeft ook een publicatie van de essays, vertaald door Gerhard Poppenberg, en van de gedichten (onder voorbehoud) op het programma staan.
3. Guillermo Sucre, 'Lezama Lima: El logos de la imaginación', in: *Eco*, no. 175, tomo 29, 1975, blz. 9-38.
4. José Marti, 'Dos patrias', in: *Páginas escogidas II* (selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar), La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1971, blz. 53-54. Het eerste gedeelte van dit gedicht luidt:

   Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. ¿O son una las dos? No bien retira Su majestad el sol, con largos velos Y un clavel en la mano, silenciosa Cuba cual viuda triste me aparece. ¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento Que en la mano le tiembla! Está vacío Mi pecho, dsetrozado está y vacío En donde estaba el corazón. Ya es hora De empezar a morir. La noche es buena Para decir adiós. La luz estorba Y la palabra humana. El universo Habla mejor que el hombre.

   Voor Martí en Casal zie ook: BZZLLETIN 70, blz. 91-97.
5. Margarita Junco Fazzolari, 'Las tres vías del misticismo en "Oppiano Licario"', in: *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa*, vol. II, Madrid: Ed. Espiral/Fundamentos, 1984, blz. 125-134.
6. José Prats Sariol, 'El poema-abanico. Lectura de José Lezama Lima', in: *Diálogos*, vol. 17, núm. 1 (97), enero-febrero 1981, México, blz. 35-40. Citaat blz. 38. Ook Baudelaire schrijft in *Les Fleurs du mal* twee gedichten over katten!
7. Albert Champdor, *Das Ägotische Totenbuch*, Bern/München: Droemer Knaur Verlag, 1977, blz. 199. 'Jedem, der den KA besitzt, verleiht er den Lebensatem, die Zeugungskraft and jene furchtbaren magischen Fähigkeiten, von denen nur die Eingeweihten wissen.' (blz. 12)
8. Emilio de Armas heeft de gedichten die tussen 1927 en 1932 in een schriftje met de titel *Inicio y Escape* zijn geschreven gepubliceerd in: *José Lezama Lima, Poesís Completa*, (red.) Eliana Dávila, blz. 611-646.
9. Zie het artikel van Prats Sariol, México 1981: 'El poema es un abanico. Abre sus pétalos. Invade los más secretor resortes de la comunicación, de la comunión.' (blz. 35)
10. In 'Las Eras Imaginarias: La biblioteca como dragón', gepubliceerd in *La Cantidad Hechizada*, iaat Lezama dieper op de idee van de TOKONOMA in.
11. Reeds in zijn eerste, tot 1985 ongepubliceer- de, gedichtenbundel heeft Lezama een tekst over hetzelfde thema geschreven: 'Sueño, sexo y cloaca.' Hij heeft deze tekst echter als enige volledig doorgestreept. Zie *José Lezama Lima, Poesís Completa*, blz. 613.
12. 'El niño que después no es adolescente, adulto y maduro, sino que se fija para siempre en la niñez, tiene siempre tendencia a la sexualidad semejante, es decir, a situar en el sexo la otredad, el otro semejante a sí mismo. Por eso el Dante describe en el infierno a los homosexuales caminando incesantemente, es el caminar del niño para ir descubriendo lo exterior, pero es lo

exterior que forma parte del propio paideuma, que es esa substancia configurativa que permite al primitivo, al nifloy al poeta ser siempre creadores.' (José Lezama Lima, *Obras Completas I*, blz. 345-346)

13. In het artikel van Junco Fazzolari 1984, blz. 127-128. Zie noot 5. Fazzolari heeft eveneens een uitgebreide studie gepubliceerd: *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Buenos Aires: Ed. García Cambeiro, 1979.
14. Het bekendste interview met Lezama is van Armando Alvarez Bravo, in het Duits vertaald in Strausfeld, blz. 152-172. Ook Ciro Bianchi had een zeer informatief interview met Lezama: 'Asedio a Lezama Lima', in: *Quimera*, abril 1983, Núm. 30, Barcelona, blz. 30-46.
15. Lezama zelf zei over de relatie tot de Cubaanse geschiedenis van dit fragment, dat het om een vermenging van karakters van Pablo de la Torriente Brau en Julio Antonio Melia gaat, de twee belangrijke vertegenwoordigers van de studentenbeweOng in die jaren. Zie ook het bovengenoemde interview met Bianchi Ross, blz. 37.
16. 'Fronesis pudo observar que la madera de los estantes era cubana, como aquella que le producía deleite a Arias Montano frente a la esfera armilar del Escorial. Tuvo entonces como la revelación de que la acumulación de esa sabiduría debía regresar a Cubanacán, al centro insular, a lo desconocido.' (Josh Lezama Lima, *Oppiano Licario*, blz. 211)
17. 'Coloquio con Juan Ramón Jiménez', in: José Lezama Lima, *Obras Completas II*, blz. 44-64.
18. Horst Rogman, 'José Lezama Lima', in: *Lateinamerikanuche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. (Hrsg.v. Wolfgang Eitel), Stuttgart: Kröner Verlag, 1978, blz. 250.
19. Alessandra Riccio heeft een nauwkeurige inhoudsopgave van de door Lezama geredigeerde tijdschriften gemaakt in 'La Revista Orígenes y otras revistas lezamianas', in: *Annali*, Sezione Romanza XXV, 1, Napoli 1983, blz. 343-390.
20. Zie voor de Cubaanse revolutie de essays in de door Bianchi Ross in 1981 gepubliceerde uitgave. Cf. noot 1.
21. Fernando Ainsa, 'Imagen y posibilidad de la Utopía en Paradiso', in: *Coloquio International sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa*. Vol. II, Madrid: Ed. Fundamentos, 1984, blz. 73-90.
22. Walter Bruno Berg, 'Die Provokation Lezama Limas. Aspekte gegenwärtiger Rezeption/Schriften aus dem Nachlaß', in: *Iberoamericana*, no. 11, 4. Jahrgang, Frankfurt 1980, blz. 29-49.
23. 'Während sich die Hauptvarianten der poetischen Gattungen in der Balm der vereinheiflichenden and zentralisierenden Kráfte des verbal-ideologischen Lebens herausbildeten, entstanden der Roman and die ihm verwandten Gattungen der kunsderischen Prosa historisch im Rahmen der dezentralisierenden, zentrifugalen Krïfte. Während die Dichtung auf der Höhe des offiziellen sozio-ideologischen Kontextes die kulturelle, nationale and politische Zentralisation der verbal-ideologischen Welt bewerkstelligte, erklang in den Niederungen, in Schaubuden and auf Jahrmarktsbühnen die Redevielfalt der Narren, ein Nachäffen aller "Sprachen" und Dialekte, entwickelte sich die Literatur der Fabliaux and Schwánke, der Straßenlieder, Sprichwörter and Anekdoten, in der es kemerlei sprachliches Zentrum gab, in der das lebendige Spiel "mit den Sprachen" von Dichtern, Gelehrten, Mönchen, Rittern u.a. üblich war, in der alle "Sprachen" Masken waren and es kein umstrittenes sprachliches Gesicht gab.
    Die Vielfalt der Rede, die sich in diesen niederen Gattungen organisierte, war nicht einfach eine Vielfalt in bezug auf die anerkannte Hochssrache (in allen ihren gattungsspezifischen Varianten), d.h. in bezug auf das sprachliche Zentrum des verbal-ideologischen Lebens der Nation and der Epoche, sondern sie war dieser bewuilt entgegengestellt. Sie war parodistisch and polemisch gegen die offiziellen Sprachen der Gegenwart zugespitzt. Sie war eine dialogisierte Redevielfalt.'

    Michail Bachtin, 'Das Wort im Roman.' In: Rainer Grubel (Hrsg.), *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (es 967), 1977. Citaat blz. 166.
24. 'Are these analysis of any relevance to early modern Europe? Surely they are. Just as Zulu girls put on men's clothes once a year, so did Venetian women. Just as the Swazi were licensed to criticise the authorities during certain festivals, so were the Spaniards. The world turned upside down was regularly re-enacted. Why did the upper classes permit this? It looks as if they were aware that the society they lived in, with all its inequalities of wealth, status and power, could not survive without a safety-valve, a means for the subordinates to purge their resentments and to compensate for their frustrations.' Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York/London: Harper & Row, 1983, blz. 201.
25. Ineke Phaf, *Havanna als Fiktion*. Beiträge zur Soziologie and Sozialkunde Lateinamerikas 39, Munchen: Fink Verlag, 1986, blz. 282-301.
26. Dit citaat is afkomstig uit het gedicht 'Aquíllegamos', geschreven in december 1971. Over de betekenis van het morgenrood in *Paradiso* schrijft Gabriele Kämper in: *Zur poetischen Verwendung kubaspezifucher Phänomene in dem Roman* Paradiso *von José Lezama Lima*. Magisterarbeit an der Freien Universitit Berlin, 1987, blz. 56. Zij behandelt ook uitvoerig de betekenis van het in noot 27 genoemde essay van Fernando Ortiz.
27. Roberto González Echeverría, 'Lo cubano en Paradiso,' in: *Coloquio International sobre la obra de José Lezama Lima. Prosa*. Vol. II, Madrid: Ed. Fundamentos, 1984, blz. 31-52.

28. De Cubaanse antropoloog Fernando Ortiz (1881-1969) publiceerde dit essay in 1940 in Havanna. Onlangs werd dit essay in het Duits vertaald door Maralde Meyer-Mmnemann: *Tabak und Zucker. Ein kubanischer Disput*. Frankfurt a.M.: Inset Verlag, 1987.
29. Julio Rodríguez Luis, *La literatura hispano-americana entre compromiso y experimento*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1984, blz. 100.

[Nummer 175]

D.M. Schenkeveld
Inleiding

In het voorjaar van 1989 heeft de studierichting Griekse en Latijnse Taal en Cultuur aan de Vrije Universiteit te Amsterdam een begin gemaakt met series van *Oudheidkundige Voordrachten*, bedoeld voor studenten en andere belangstellenden. De eerste serie had als onderwerp *De wereld van Homerus en de invloed van Homerus*. De voordrachten die toen zijn gehouden zijn hier bijeengebracht, aangevuld met enige bijdragen die speciaal geschreven werden voor dit nummer van BZZLLETIN.

Ze gaan over verschillende facetten van de poëzie van Homerus en behandelen vragen als: Wat voor voorstelling moeten we ons maken van een dichter in een maatschappij zonder schrift? Helpen de opgravingen ons om meer van die maatschappij te weten te komen? Maar ook wordt de vraag over invloed van de homerische gedichten op de antieke kunst beantwoord en gaat één bijdrage na wat de rol van Homerus in het antieke onderwijs was.

Aan de hand van de ontmoeting tussen Odysseus en zijn vrouw - aan het eind van de *Odyssee* - wordt aangetoond hoe verschillende classici in de loop van twee eeuwen over het ontstaan van de homerische gedichten hebben gedacht.

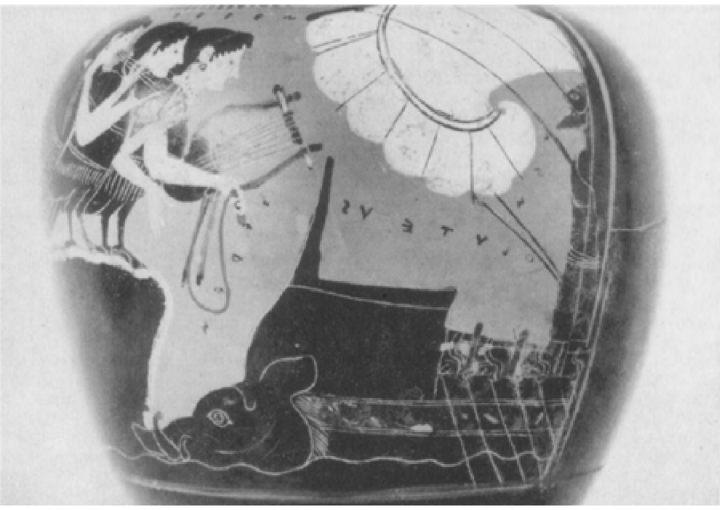
Op welke wijze Homerus invloed heeft gehad op het werk van F.C. Terborgh, wordt behandeld in een bijdrage over *Odysseus' laatste tocht*. Daarna volgt een vergelijking van een aantal Homerus-vertalingen en het geheel wordt afgesloten met een vertaald fragment uit de *Ilias*.

Aangezien Homerus in 1992 onderwerp zal zijn van het eindexamen gymnasium, zijn wij verheugd dat de redactie van BZZLLETIN ons aanbod om nu al een speciaal nummer aan hem te wijden, heeft aangenomen.

S.R. Slings
De dichter als bewaker van het verleden

Odysseus vaart met zijn schip langs het eiland van de Sirenen. Hij heeft de oren van zijn mannen met was dichtgesmeerd, en zijn mannen hebben hem daarna aan de mast vastgebonden. Hij is dus de enige die het lied van de Sirenen hoort en het heeft op hem niet de noodlottige werking als op andere passanten, van wie de rottende beenderen hoog opgestapeld liggen - hij is de enige die het lied kan navertellen, en dat doet hij dan ook, namelijk als hij na tien jaar zwerven op het eiland van de Phaeaken is aangekomen. Het lied luidt als volgt:

> Kom hierheen, onvolprezen Odysseus, grote roem van de Grieken, leg aan met uw schip en luister naar ons beider gezang. Want nog nooit is iemand hier langsgevaren met zijn donkere schip zonder onze honingzoete stem van onze lippen te horen: men keert terug, verkwikt en meer wetend. Want wij weten alles wat de Grieken en de Trojanen door de wil van de goden in het wijde land van Troje hebben doorstaan; wij weten alles wat er gebeurt op de velen voedende aarde.
> (*Od.* 12, 184-191)



Attische kan, eind 6e eeuw v.Chr. Odysseus en de Sirenen

Het is nogal een vreemde manier om de argeloze voorbijganger tot luisteren te verlokken. Het lied dat hij te horen zal krijgen vergroot zijn kennis: kennis van het heden en

het verleden (in het geval van Odysseus een vrij recent verleden, waarin hij zelf een grote rol heeft gespeeld). De Sirenen gaan bij hun verleidingstechniek blijkbaar uit van een heel ander soort luisteraar dan de Lorelei, die de schipper de dood injaagt door haar gouden haar en haar ‘wundersame, gewaltige Melodie’.

Al in de Oudheid heeft men zich een beetje over het Sirenengezang verbaasd. Cicero geeft er een moralistische draai aan. De mens heeft een aangeboren verlangen naar kennis:

> ‘Ik denk,’ aldus Cicero, ‘dat Homerus iets van dien aard beseft heeft in het verhaal dat hij heeft verzonnen over het gezang van de Sirenen. Dezen plachten naar het schijnt de voorbijvarenden terug te roepen niet door de zoetheid van hun stemmen of door een soort nieuw, gevarieerd gezang, maar doordat ze voorgaven dat ze veel kennis bezaten.’ (*Fin.* 5,18,49)

Cicero heeft niet heel nauwkeurig gelezen, want bij Homerus wordt de zoetheid van de stem wel degelijk genoemd. Veel interessanter is dat hij als kind van zijn tijd, met de literatuuropvatting van zijn tijd, het lied van de Sirenen frappant vindt, terwijl er goede redenen zijn om aan te nemen dat voor het originele gehoor van de *Odyssee*, zo'n zevenhonderd jaar vóór Cicero, die nadruk op kennis volkomen vanzelfsprekend was. Om dat te verduidelijken moet ik in het kort samenvatten wat er in de *Ilias* en vooral de *Odyssee* over de zanger en zijn beroep gezegd wordt.

Kennis

We moeten vooral niet zo eenzijdig zijn als Cicero en de talrijke plaatsen negeren waar zangers met hun lied hunpubliek ‘verkwikken’ (net als de Sirenen) of zelfs ‘betoveren’. Maar het is duidelijk dat in de tijd van Homerus een zanger vooral gewaardeerd wordt omdat hij de kennis van zijn publiek vergroot. Verderop in de *Odyssee* heeft iemand het over vakmensen (*démioergoi*), die men van buiten het eigen land of de eigen stad laat komen - er worden vier categorieën van zulke specialisten genoemd: zieners, dokters, architecten, en zangers (*Od.* 17,382-386). Wat deze vakmensen van anderen onderscheidt is hun kennis op een gebied waarvan de gewone Homerische mens te weinig verstand heeft. Wie ziek is laat een dokter komen, wie een paleis wil laten bouwen laat een architect komen, wie iets over de toekomst wil weten laat een ziener komen, en wie een lied over het verleden wil horen laat een zanger komen. Je kunt natuurlijk ook een belangrijke koning zijn en een vaste zanger in je hofhouding hebben, zoals Odysseus zelf, Agamemnon, en Alkinoos, de koning van de Phaeaken.

Op de zanger van Agamemnon kom ik aan het eind van mijn verhaal terug. De hofzanger van Alkinoos heet Demodokos; hij is blind (net als Homerus zelf) - ook dat is iets waar ik zometeen iets meer over moet zeggen. Odysseus is erg onder de indruk van zijn liederen; hij laat hem een stuk van zijn eigen portie varkensvlees geven en zegt dan het volgende tegen hem:

> Demodokos, ik prijs u meer dan alle andere stervelingen. Of de Muze,
> de dochter van Zeus, heeft u onderwezen, of Apollo: zó correct bezingt
> u de lotgevallen van de Grieken, al wat ze hebben gedaan, doorstaan en
> geleden, alsof u er zelf bij geweest was of het van een ander had gehoord.
>
> (*Od.* 8,487-491)

Blijkbaar gaat Odysseus ervan uit dat Demodokos zijn kennis van de lotgevallen van de Grieken (het gaat alweer over de Trojaanse oorlog) *niet* van een ooggetuige heeft opgedaan, althans niet van een menselijke ooggetuige. De zanger heeft zijn specialistische historische kennis van een god. Ook Odysseus' eigen hofzanger, Phemios, zegt van zichzelf dat hij *autodidaktos* is, dat wil zeggen, hij heeft zijn verhalen niet van andere mensen (bijvoorbeeld collega-zangers of leermeesters) maar, zo gaat hij verder, ‘een god heeft allerlei liederen in mijn hart doen opbloeien’ (*Od.* 22,347v.). Een zanger is in de Homerische tijd dus iemand die in liedvorm kennis van het verleden doorgeeft die hij van een god heeft gekregen. Hierbij worden vooral de Muze (of de Muzen) genoemd. Zowel de *Ilias* als de *Odyssee* beginnen dan ook met een passage waarin de Muze wordt aangeroepen: ‘Bezing, godin, de wrok van Peleus’ zoon Achilles' en ‘Vertel mij, Muze, van de man’. Daaruit blijkt dat de Muze niet alleen aan de dichter de kennis heeft geleverd, maar dat ze eigenlijk het verhaal aan de dichter vertelt, en door zijn mond aan het publiek. In de *Ilias* worden de Muzen een paar

keer midden in het verhaal te hulp geroepen, in situaties die extra veel van het geheugen van de dichter vergen of extra belangrijk zijn voor het verloop van het verhaal:

> Zegt mij nu, Muzen, u die uw huizen op de Olympus hebt - want u bent godinnen, u bent aanwezig en weet alles; wij horen alleen maar een gerucht en weten niets wie de leiders en de vorsten van de Grieken waren.
> (*Il.* 2, 484-488)

Godddijke steun

De zanger kan dus zijn verhaal vertellen omdat hij daarbij goddelijke steun krijgt - hij kan het niet uit zichzelf. Binnen het kader van de Homerische mensbeschouwing is dit minder pretentieus dan het op ons wellicht overkomt. Alle menselijke daden die in welk opzicht dan ook uitzonderlijk zijn schrijft de Homerische mens toe aan de werking van een god. Als Agamemnon vindt dat hij bijzonder dom is geweest door ruzie te maken met Achilles zegt hij: 'Zeus heeft mijn verstand weggenomen' (*Il.* 19, 137). Als Diomedes het wel uitzonderlijk heldhaftige kunststukje uithaalt om 's nachts twaalf slapende Thraciërs te doden zegt de dichter dat 'de uilogige Athene hem strijdlust inblies' (*Il.* 10, 482). Op dezelfde manier zouden we kunnen zeggen dat de Muze de dichter het lied inblaast. Dat wordt ook gezegd, niet bij Homerus, maar door de iets jongere epische dichter Hesiodus, die beschrijft hoe hij als schaapherder op de berg Helicon door de Muzen als het ware tot dichter gewijd werd. Ik citeer er een klein stukje uit:

> Zo spraken zij, de waar-zeggende dochters van de grote Zeus, en als staf gaven ze me een prachtige tak, die ze van een bloeiende laurier hadden geplukt; toen bliezen ze me een goddelijke stem in.
> (Hes. *Theog.* 29-32)

We vinden hier, rond 700 v.Chr., voor de eerste keer de uitdrukking die wij nog steeds gebruiken als we het hebben over de dichterlijke inspiratie (letterlijk: inblazing). Maar het verschil is groter dan de overeenkomsten: bij de oudste Griekse dichters heeft inspiratie niet te maken met creativiteit en originaliteit maar met autoriteit. De inspiratie door de Muzen garandeert dat wat de dichter vertelt waar is.

De dichter is dus een heel bijzondere figuur in de samenleving. Veel Homerische helden doen regelmatig iets bovenmenselijks, en dat doen ze door goddelijke inblazing, maar de dichter heeft die inblazing als een vaste goddelijke gave - zonder inspiratie zou hij de waarheid niet spreken en zijn functie in de maatschappij verliezen. Hij is de bezitter van een bovenmenselijke, door de goden ingegeven kennis. Wat dat betreft lijkt hij sterk op de ziener, ook zo'n rondreizende specialist die men kan ontbieden. De ziener heeft kennis van de toekomst, de zanger van het verleden. Ik heb het nu een paar keer gehad over de maatschappij waarin de zanger met deze voor ons wat bevreemdende rol functioneert. Dat is het eigenlijke onderwerp van mijn verhaal. De Homerische kijk op het dichterberoep verschilt hemelsbreed van de onze, en de vraag die ik wil opwerpen is: in wat voor een samenleving, in wat voor een cultuur, past een dichter die als primaire taak heeft onfeilbare kennis over het verleden door te geven? Ik geef meteen het antwoord; straks zal ik laten zien waarom ik nu juist dit antwoord geef.

De oudste Griekse opvattingen over het dichterberoep horen typisch thuis in een analfabete, ongeletterde samenleving, waarin poëzie niet op schrift wordt gesteld en door de boekhandel wordt verspreid en waarin ook de geschiedenis niet schriftelijk wordt vastgelegd. Er zitten aan dit antwoord twee verschillende kanten: een dichter die niet schrijft maar optreedt en geschiedenis die niet in aantekeningen maar in poëzie wordt vastgelegd. Ik begin met de dichter in een orale cultuur - de geschiedenis komt straks.

Orale traditie

De moderne Homeruskunde is het er algemeen over eens dat de *Ilias* en de *Odyssee* gedichten zijn die voortkomen uit een zogenaamde orale traditie, dat wil zeggen: de directe voorgangers van Homerus traden op met hun gedichten op dezelfde manier als Demodokos en Phemios in de *Odyssee*. Kenmerk van zulke gedichten is dat ze gemaakt worden op het moment waarop ze worden voorgedragen - orale dichters vertellen hun verhaal al improviserend. Als een gedicht wordt voorgedragen in een ingewikkelde versmaat, zoals de dactylische hexameter van de Griekse orale traditie, dan is daarbij een systeem nodig van vaste woordvormen en woord-

verbindingen: de dichter kan dan bepaalde veel voorkomende personen, zaken, gebeurtenissen aanduiden in een vóórgevormde, min of meer kunstmatige taal. Ik geef een korte illustratie.

De hoofdpersoon van de *Ilias* is Achilles. Zijn Griekse naam heeft twee verschillende vormen (*Achilleus, Achileus*) die op verschillende plaatsen in de versregel passen. Hij kan ook aangeduid worden als 'de zoon van Peleus' (drie vormen: *Pêleïdês, Péleïôn, Pêlêïadês*) of 'de kleinzoon van Aiakos' (*Aiakidés*). Zijn langere voorgevormde versstukken nodig, dan kan de dichter vaste woordverbindingen (formules) gebruiken, bijvoorbeeld 'de goddelijke Achilles' (*dios Achilleus*), 'de snelvoetige Achilles' (*podas ôkus Achilleus*) of zelfs 'de snelvoetige, goddelijke Achilles' (*podarkês dios Achilleus*). Heeft hij de laatste metrische structuur nodig maar in de vierde naamval, dangebruikt hij 'de blaamloze (of "de snelvoetige") zoon van Peleus' (*amumona* of *podarkea Péleïôna*) en in de tweede naamval wordt dat 'de blaamloze / snelvoetige kleinzoon van Aiakos' (*amumonos* / *podarkeos Aiakidao*).

Men ziet dat 'dichten' voor deze performers voor een belangrijk deel is: voorgevormde metrische structuren, formules en vaststaande woordvormen, aan elkaar passen. Hiervoor is een dichterlijke taal nodig waarin de woordkeus wordt bepaald door de metrische behoefte. Het is dus voor een belangrijk deel een kunsttaal, een systeem van traditionele woordvormen en woordverbindingen, waaraan duidelijk te zien is dat het in de loop der eeuwen door opeenvolgende generaties dichter-zangers is aangepast en geperfectioneerd (op grond van bepaalde taalkundige en archeologische bijzonderheden neemt men doorgaans aan dat het systeem al bestaan heeft tijdens de eerste bloeiperiode van de Griekse cultuur, de zogenaamde Myceense beschaving, waaraan rond 1200 voor Christus een einde kwam).

De vraag of de Homerische gedichten zelf op deze manier door improvisatie tot stand zijn gekomen, dan wel of er bij de creatie van *Ilias* en *Odyssee* toch pen en papier te pas zijn gekomen is een van de drukst besproken kwesties uit de moderne Homeruskunde voor mijn onderwerp, het functioneren van de dichter in de maatschappij, is die vraag niet van belang. Waar het op aankomt is, dat de dichters zoals die in de Homerische gedichten optreden typische orale dichters zijn en dat er in de Homerische wereld over dichters gedacht en gesproken wordt op een manier die alleen maar past in een orale cultuur. We moeten ons daarbij natuurlijk realiseren dat de karakteristieke kenmerken van een ongeletterde samenleving niet direct verdwijnen zodra een aantal mensen leert schrijven.

Baanbrekend

Deze visie op Homerus als oraal dichter, althans een dichter die voortkomt uit een orale traditie, is al erg oud, maar is pas algemeen geworden door het onderzoek van de Amerikaanse geleerde Milman Parry, in de twintiger en dertiger jaren van deze eeuw. Parry begon met een studie van het formulaire systeem, trok daaruit de conclusie dat de Homerische gedichten oraal zijn, en is toen in Joegoslavië orale dichters van zijn eigen tijd gaan observeren. Zo is hij een van de belangrijkste figuren geworden in de geschiedenis van de bestudering van de orale poëzie. Voor de studie van Homerus is het werk van Parry al net zo baanbrekend geweest - dat geldt zowel voor zijn studie van de formules als voor zijn comparatistische benadering, dus zijn vergelijking van Homerus met de Joegoslavische orale dichters

van de twintigste eeuw. Vreemd genoeg is echter het complex van problemen rond het functioneren van de orale dichter in de archaïsche Griekse samenleving (kortweg: het dichterberoep) niet door Parry of zijn volgelingen in dit nieuwe licht bestudeerd. Alleen de Hongaarse geleerde Zs. Ritoók heeft in een artikel uit 1970 belangrijke parallellen uit orale culturen aangevoerd voor verhalen over de inwijding van de dichter door de Muzen zoals Hesiodus die vertelt, maar voorzover ik weet heeft zijn studie geen invloed gehad.

Dat is des te jammerder omdat de laatste vijftig jaar door anthropologen en vergelijkende literatuurwetenschappers zeer veel nieuw materiaal is gepubliceerd over orale epische tradities die tot dusver onbekend waren, met name uit West-Afrika - daarnaast is materiaal dat al eerder bekend was maar alleen in Oosteuropese talen was gepubliceerd toegankelijker gemaakt. We hebben dus veel meer om uit te putten dan Party destijds had, en dat is precies wat ik van plan ben te doen.

Bovennatuurlijk

Ik begin met de Muzen. Het is een vrijwel

algemene karaktertrek van orale epische poëzie overal ter wereld dat de zangers aanspraak maken op een soort bovennatuurlijke status voor hun vaardigheden en hun liederen. Die pretenties kunnen zich op twee verschillende manieren uiten. In de eerste plaats in de vorm van een inwijdingsverhaal zoals dat van Hesiodus (waarvan er in de Griekse literatuur trouwens meer zijn): de goddelijke gave wordt voor eens en altijd aan een dichter gegeven door de een of andere bovennatuurlijke macht. Dit gebeurt vrij vaak in een droom. De achttiende-eeuwse Turkmeense dichter Mahtum-Kuli verkreeg zijn poëtische gave in een extatische droom van de profeet Mohammed, de vier kaliefs, en diverse andere Mohammedaanse heiligen. In hetzelfde gebied worden de Kirgiezische zangers van het *Manas*-epos in de droom bezocht door Manas, de held van de epische cyclus of door een van zijn vogelingen; ze krijgen een muziekinstrument en het bevel om hun daden te bezingen. Met variaties vindt men dit soort verhalen overal in Centraal-Azië, bij de Oezbeken, Kazakken, Oirat-Mongoliërs en Tibetanen. Maar ook in heel andere delen van de wereld treft men vergelijkbare dichterwijdingen aan, zoals bij de zangers van het *Mwindo*-epos in Zaïre en van de *Ozidi*-verhalen in Nigeria. Ook de zevende-eeuwse Angelsaksische bard Caedmon werd in een droom bezocht door een engel die hem inspireerde tot muziek en dichtkunst. Het verhaal van Hesiodus ligt helemaal in dezelfde lijn; al in de Oudheid werd aangenomen dat ook zijn ontmoeting met de Muzen op de Helicon in een droom plaatsvond, en er is ook een vergelijkbaar verhaal over Homerus: die zou in een droom van Helena het bevel hebben gekregen om de Griekse helden uit de Trojaanse oorlog te bezingen.

Maar los van deze verhalen bestaat er ook een veel verder gaande pretentie, namelijk dat het lied zelf door een bovennatuurlijke macht gezongen wordt - de zanger zelf dient dan als spreekbuis. Dit is zoals we zagen de Homerische opvatting. Ook hier kunnen dromen een rol spelen. Op de Fiji-eilanden worden de zogenaamde ‘ware liederen’ (epische liederen in tegenstelling tot andere genres) aan de zanger geleerd in de slaap of tijdens een trance door de voorouder die de held van het verhaal is. Als de zanger het verhaal voordraagt schakelt hij voortdurend om van de derde naar de eerste persoon enkelvoud - de eerste persoon is dan de betreffende voorouder, de hoofdrolspeler in het epische verhaal. Eenzelfde afwisseling van derde en eerste persoon komt voor in het *Mwindo*-epos, waar Mwindo hoogstpersoonlijk een deel van zijn heldendaden kan vertellen, en zelfs af en toe het gehoor toespreekt, inclusief de Europese anthropoloog die er met zijn taperecorder bijzit. De opvatting van de zanger als de spreekbuis van een bovennatuurlijke macht vinden we ook in Nigeria en in Centraal-Azië, waar de volgende verklaring van een Kirgiezische zanger onze extra aandacht verdient:

> Toen ik een van de meest bekwame minstrelen vroeg (...) of hij het een of andere lied kon zingen, antwoordde hij: “Ik kan elk lied zingen, want God heeft de gave van het lied in mijn hart ingeplant. Hij geeft me het woord op mijn tong zonder dat ik ernaar hoef te zoeken. Geen van mijn liederen heb ik geleerd; alles komt voort uit mijzelf.”

De parallel met de woorden van Phemios uit de *Odyssee* (zie boven) is overduidelijk, en die is ook al vóór Ritoók door verschillende onderzoekers opgemerkt.

Maar ondanks die wijdverbreide aanspraak op bovennatuurlijke inspiratie weten we zeker dat de meeste van deze zangers, zo niet allemaal, jarenlang door oudere zangers getraind en onderwezen zijn. Er zit in het idee van inspiratie een duidelijke paradox. In verschillende culturen kan die paradox op verschillende manieren zijn opgelost, maar in het algemeen krijgt men de indruk dat de status van spreekbuis

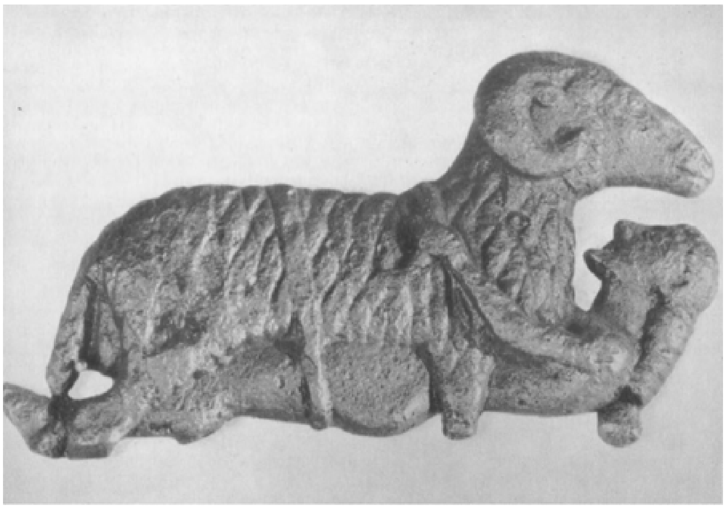
van een god of een geest samenvalt met de aanspraak op waarheid van het gezongene, met andere woorden, de kennis die de zanger verbreidt heeft een goddelijke herkomst.

Aldus bevestigt comparatistisch onderzoek wat men al voor de Griekse opvattingen van het dichterberoep had afgeleid uit de Griekse teksten - dat is natuurlijk erg prettig, maar er valt veel meer uit dit onderzoek te leren.

Manipulatie

Het verhaal van de epische zanger maakt deel uit van de geschiedenis van de maatschappij waar het verhaal verteld wordt. Omdat in orale culturen geschiedenis per definitie niet geboekstaafd wordt, niet schriftelijk wordt

vastgelegd, kunnen de zangers de geschiedenis in veel verdergaande mate veranderen, en zelfs manipuleren, dan in geletterde samenlevingen. Ik geef één voorbeeld dat ik zelf erg sprekend vind.



Bronsreliëf, ca. 600 v.Chr. Odysseus onder de ram

Toen de Engelsen rond het begin van de twintigste eeuw orale tradities vastlegden bij de Gonja, een inheems staatje in het gebied van het tegenwoordige Ghana, bleek dat de Gonja-tradities aan de min of meer mythische stichter van de Gonja-staat zeven zonen toeschreven, elk van hen heerser van een van de zeven districten waarin de staat toen was verdeeld. Toen zestig jaar later de staatsmythen opnieuw werden vastgelegd waren er twee van de zeven districten verdwenen. In die latere versies van de mythe had de staatsstichter vijf zonen - twee zonen waren samen met de districten spoorloos uit de orale traditie verdwenen.

In de Griekse epische literatuur bestaat er een interessante parallel. Ongeveer in de tijd van Homerus en Hesiodus ontstond er bij de Grieken een nieuw nationaal en cultureel eenheidsbesef, dat er onder meer toe leidde dat de oude naam van de Grieken (*Achaioi*) vervangen werd door een nieuwe (*Hellénes*). Bij Homerus vindt men daar nog erg weinig van, maar Hesiodus heeft al een complete stamboom: de *Hellênes* stammen af van Hellên, de zoon van Deucalion en Pyrrha (het echtpaar dat als enige de zondvloed overleefd had). Hellên heeft drie zonen, Dôros, Xouthos en Aiolos, die alle drie een Griekse stam vertegenwoordigen; latere versies noemen ten dele andere zonen.

De aanspraak die de orale dichter maakt op historische waarheid en de goddelijke inspiratie die die aanspraak ondersteunt, kunnen in veel gevallen verklaard worden vanuit de dynamische geschiedenisopvatting die naar voren komt uit de Gonja-verhalen en de

stamboom van Hellên. Als de bewaker van de geschiedenis is de orale dichter tevens ook bewaker van de status quo, omdat in orale culturen geschiedenis er is om de status quo te rechtvaardigen, juist omdat de geschiedenis zich zo makkelijk aan de status quo kan aanpassen - er staat immers niets op schrift.

Geschiedsopvatting

Er wordt vaak gezegd dat orale poëzie nooit fictie kan bevatten. In zijn algemeenheid is dat onhoudbaar: in orale lyriek kom je wel degelijk fictie tegen. Maar als het gaat over epische poëzie die voorgedragen wordt door beroepszangers zit er een kern van waarheid in. Wat de epische zangers vertellen is de waarheid, geen fictie. Het is niet voor niets dat de wonderbaarlijke zwerftochten van Odysseus, waarin een belangrijke rol wordt gespeeld door zulke ongeloofwaardige monsters als de Cycloop met zijn ene oog en de Scylla met haar zes hoofden, niet door de dichter als alwetende verteller worden gepresenteerd, maar door Odysseus zelf worden verteld aan de Phaeaken - de dichter neemt zulke sprookjesachtige elementen van het verhaal als het ware niet voor eigen rekening (dit is al door Aristoteles opgemerkt). Dus inderdaad, orale epiek en fictie sluiten elkaar uit - als men maar goed beseft dat in ongeletterde samenlevingen fictie die de werkelijkheid helpt verklaren niet als fictie wordt beschouwd. Ik bedoel dus niet dat orale epiek historisch juist is in de zin waarin wij als leden van een geletterde samenleving de term ‘historisch juist’ hanteren, dat er bijvoorbeeld werkelijk een Trojaanse oorlog is geweest, waarin de Grieken aangevoerd werden door een koning Agamemnon die echt geleefd heeft. Een orale samenleving heeft een andere geschiedsopvatting dan een geletterde samenleving: ergens in de Griekse wereld moet er op een gegeven moment behoefte hebben bestaan aan een verhaal over een Trojaanse oorlog om de werkelijkheid van die samenleving te legitimeren. Over het waar en hoe kun je alleen maar speculeren.

De ziener

Ik heb al gezegd dat de zanger bij de Grieken door zijn bovennatuurlijke kennis op één lijn staat met de ziener. Niet alleen bij de Grieken trouwens. Soms gebruikt men hetzelfde woord voor zanger en ziener, zoals *vates* in het Latijn en *bakshy* bij de Turkse volkeren in Centraal-Azië. In veel mythen zijn zangers tegelijk ook zieners, zoals Dede Korkut in het Turkse epos van die naam en Balla Fasseke, *griot* (zanger), ziener en raadgever van Sunjata, de held van het *Sunjata* epos uit Mali. De werkelijkheid ziet er overigens anders uit: alleen in Polynesië komen goed gedocumenteerde zangers voor die tevens zieners zijn. Maar de parallel is heel duidelijk. De zanger en de ziener hebben goddelijke kennis en juist door die kennis nemen ze in de orale maatschappij een aparte plaats in - ze horen er niet helemaal bij.

In de *Odyssee* komt behalve de blinde zanger Demodokos ook de blinde ziener Teiresias voor en we kennen uit de Griekse mythologie en literatuur veel gevallen van blinde dichters en blinde zieners. Homerus zelf was blind, althans volgens een oude traditie. Ook buiten Griekenland komen blinde zieners en zangers veel voor. Bekend zijn de *byliny*-zangers uit Rusland en de *bandoeristy* uit de Oekraïne, die

altijd of bijna altijd blind waren - ze hebben tot in de dertiger jaren van deze eeuw bestaan, en naar het schijnt heeft Stalin ze collectief laten ombrengen.

Waarom zijn zangers en zieners zo vaak blind? Er zijn heel praktische redenen voor aan te voeren. Een blinde kan niet in zijn levensonderhoud voorzien als een normaal lid van de samenleving, door jacht, landbouw of veeteelt, en meevechten kan hij al helemaal niet, maar voor zanger is hij wel geschikt. Dat gaat overigens niet op voor de ziener. Een veel diepergaande verklaring is dat de zanger en de ziener door hun dagelijkse communicatie met bovennatuurlijke machten de grens tussen goden en mensen vervagen, en als een soort tegenwicht een van de belangrijkste voorwaarden verliezen om normaal in de maatschappij te kunnen functioneren. Iets dergelijks lijkt trouwens in de *Odyssee* te worden gezegd over Demodokos:

> De Muze had hem haar liefde betoond boven allen, maar ze gaf hem
> naast het goede het kwade: ze had hem beroofd van het licht in zijn ogen
> en hem het heerlijke gezang gegeven.
> (*Od.* 8, 63v.)

Maar ik dwaal wat af: het gaat over de geïsoleerde positie die de zanger in de samenleving bekleedt.

Boven de panyen

Aan dat isolement zit nog een kant vast die tot dusver in de bestudering van de Griekse opvattingen over het dichterberoep sterk is verwaarloosd. Als iemand die toegang had tot goddelijke kennis is de Griekse zanger of dichter, zoals gezegd, een marginaal iemand in de samenleving - als hij een reizend leven leidt is hij er zelfs niet eens volwaardig lid van. Maar tegelijk geeft die goddelijke kennis hem een superieure status, zij het de status van een superieure buitenstaander. Dat maakt hem bijzonder geschikt voor de rol van raadgever, en tamelijk vaak van iemand die als verzoener boven de partijen staat.

Hier zijn veel gegevens over, al zijn ze niet allemaal betrouwbaar en al gaan ze niet over epische (maar wel over professionele) dichters. De Spartanen kregen tijdens een periode van ernstige binnenlandse twisten van een orakel het bevel om de citherzanger Terpander te laten komen. Deze liep al zingend door de barakken waar de Spartanen hun gemeenschappelijke maaltijden gebruikten en bracht zo de gemoederen tot rust. Precies hetzelfde verhaal wordt verteld over de koorlyricus Stesichorus, alleen: die trad op toen de twee partijen al in het gelid op het slagveld stonden. Ook van een bewaard gebleven fragment van Pindarus, waarin de lof van *Hêsuchia*, de rust, wordt gezongen, wordt overgeleverd dat het diende om een einde te maken aan de burgertwist in Pindarus' geboortestad Thebe. Van Pindarus' directe voorganger Simonides wordt verteld dat hij een einde maakte aan een oorlog tussen de familieleden Theron, tyran van Acragas op Sicilië en Hieron, tyran van Syracuse. We kunnen zelf nalezen hoe Pindarus deze Hieron de raad geeft wat clementer tegen zijn onderdanen te zijn om zodoende een revolutie te vermijden, en een andere hoge heer, Arkesilaos, koning van Cyrene, krijgt het advies om een belangrijke edelman uit de ballingschap terug te roepen omdat er anders wel eens een einde aan het koningschap zou kunnen komen. Het allerbekendst is Solon, een dichter die door zijn Atheense medeburgers werd gevraagd om hun wetten te geven die een einde zouden maken aan de sociale onrust.

Maar los van hun verzoenende rol geven dichters soms ook ongevraagd politiek advies. Stesichorus waarschuwde de inwoners van Himera op Sicilië om de machtige burger Phalaris niet de lijfwacht te geven waar deze om gevraagd had. Die waarschuwing was gegoten in de vorm van een dierenfabel, en ze heeft niets uitgehaald; Phalaris is een van de beruchtste tyrannen uit de Griekse geschiedenis geworden. Ook horen we dat hij een raadsel gebruikte om de inwoners van Locris te waarschuwen - hoe dat is afgelopen weten we niet. Ibycus, ook een koorlyricus, kreeg van de inwoners van Rhegion in Zuid-Italië het aanbod om tyran van hun stad te worden, maar hij hield zich liever bij zijn leest.

Dat laatste is typerend. De dichter is een wijs man, een raadgever, een verzoener, af en toe een wetgever, maar hij neemt zelf niet deel aan het leven in de Griekse staat: zijn bovennatuurlijke gaven plaatsen hem boven en buiten de samenleving. Over epische zangers hebben we geen vergelijkbare gegevens, maar men kan denken aan de hofzanger van Agamemnon. Die was achtergebleven toen zijn koning naar Troje vertrok, en wel met de specifieke opdracht om de vrouw van de koning, Clytaemnestra, goed te beschermen. De zanger deed zijn werk goed - te goed volgens Aegisthus, de minnaar van Clytaemnestra, die de brave man naar een onbewoond eilandje liet brengen en hem daar liet kreperen. We mogen niet zeggen dat de zanger van Agamemnon de adviseur van de koning was (dat staat niet in de tekst), maar het is redelijk om aan te nemen dat hij de grootste vertrouweling van de koning geweest zal zijn.

Griot

Als we nu weer buiten de Griekse wereld gaan kijken valt het op dat de meeste parallellen uit West-Afrika komen, misschien omdat in dit gebied de sociologische aspecten van orale poëzie beter gedocumenteerd zijn dan in Joegoslavië, Centraal-Azië of Polynesië. Pas gedurende de laatste decennia zijn anthropologen zich serieus voor orale poëzie gaan interesseren, en vandaag de dag biedt West-Afrika de beste gelegenheden om veldonderzoek te doen met betrekking tot orale dichters - die zijn daar nog een springlevend onderdeel van de cultuur.

In een uitgestrekt gebied ten zuiden van de Sahara, van Senegal tot Kameroen, treffen we een speciaal type van professionele epische zangers aan, die men aanduidt met de Franse term *griot*. In hun geval is het isolement van de zanger ten opzichte van de maatschappij

helemaal geïnstitutionaliseerd. De *griots* vormen een aparte kaste en mogen niet buiten hun kaste trouwen (vergelijkbare verschijnselen vinden we in Polynesië, India en het middeleeuwse Ierland en Schotland). Tegenwoordig heeft de kaste van de *griots* een zeer lage status, hoewel niet altijd. Maar vrijwel algemeen wordt geloofd (niet alleen door de *griots* zelf, maar door iedereen) dat in vroegere tijden de *griot* overal een zeer hoge positie innam. De Moslims van Mali en Ivoorkust geloven dat de *griots* afstammelingen zijn van Surakata, een metgezel van Mohammed, en in de polytheïstische mythologie uit datzelfde gebied vinden we het verhaal dat de scheppergod Zra eerst het stamhoofd schept en hem dan de *griot* als metgezel meegeeft.

In verschillende versies van de Surakata-legende treedt de *griot* op als vredestichter. Ik citeer uit een van de vele versies die door anthropologen opgetekend zijn: ‘Als twee mannen ruzie maken wordt de *griot* erop afgestuurd om het hart van elk af te koelen.’ Zoals ik al gezegd heb treedt er in het *Sunjata*-epos een mythische *griot* op, die tegelijk ziener, zanger, tovenaar en raadgever van koning Sunjata is. Ook in het Turkse epos *Het boek van Dede Korkut* vinden we zo'n figuur: Dede Korkut zelf, die zanger is, ziener, toverdokter, naamgever (een belangrijke functie bij de Turkse volkeren) en ten slotte raadgever van de Khan. In de epische gedichten van het oude India, de *Mahabharata* en de *Puranas* komen we een aantal lieden tegen die *suta* worden genoemd (heraut, minstreel); sommige *suta's* zijn ministers en geheime boodschappers van de koning - ook de *suta's* vormen een aparte sub-kaste. Moord op een *suta* is heiligschennis en wie een *suta* doodt is vogelvrij; dat geldt ook voor de *griot* en voor de zangers in het middeleeuwse Ierland.

Status quo

Al deze gegevens wijzen in *één* richting, en wel dezelfde richting als de Griekse gegevens. De orale zanger is de bewaker van de geschiedenis, het collectieve geheugen van de orale samenleving ligt in hem opgeslagen. Als zodanig ligt voor de hand dat hij raad geeft in situaties waarin lessen uit het verleden kunnen worden getrokken. Omdat zijn kennis hem door een god of door een voorouder is gegeven zal zijn raad goed en wijs zijn. Maar los daarvan is hij van nature de verdediger van de status quo, want dat is nu juist in orale culturen de zin van de geschiedenis. Vandaar zijn rol als bemiddelaar tussen twee personen of partijen en zijn natuurlijke voorliefde voor vrede binnen de samenleving. Twist en burgeroorlog zetten de status quo op zijn kop, en ondergraven daardoor de status van de dichter. Wat ik heb willen laten zien is dat een dichter in de Homerische wereld een heel ander iemand is dan de dichters van onze eigen cultuur. Wat ik ook heb willen laten zien is dat de verschillen veroorzaakt worden door het verschil tussen orale cultuur en schriftcultuur. En tenslotte: er valt over Homerus nog heel wat te leren door bestudering van levende orale tradities overal ter wereld. Destijds is het een classicus geweest (Parry) die de grote stoot heeft gegeven tot de bestudering van orale poëzie. Maar laten de classici nu beseffen dat zij omgekeerd veel van deze wetenschap kunnen opsteken.

Bibliografie

C.M. Bowra, *Heroic poetry*, London 1952.
H.M. Chadwick - N.K. Chadwick, *The growth of literature*, Cambridge 1932-1940.
N.K. Chadwick - V.M. Zhirmunsky, *Oral epics of Central Asia*, Cambridge 1969.
R.H. Finnegan, *Oral poetry, Its nature, significance and social context*, Cambridge 1977.
H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963.
I. Okpewho, *The epic in Africa: Toward a poetics of the oral performance*, New York 1979.
W.J. Ong, *Orality and literacy: The technology of the word*, London - New York 1982.
Zs. Ritoök, 'Dichterweihen', *ActClassDebr* 6, 1970, 17-25.
S.R. Slings, 'Poet's call and poet's status', *Listy filologické* 112, 1989, 72-80.

D.G. Yntema
Homerus en de archeologie

Inleiding

De *Ilias* en de *Odyssee* zijn epische gedichten. Ze verkondigen een dichterlijke waarheid, niet een historische. Dit betekent niet dat het epos louter fictie bevat. De aanleiding voor het ontstaan ervan kan bijvoorbeeld een reëele gebeurtenis zijn. In de voorgaande bijdrage heeft Slings duidelijk gemaakt dat in zijn visie *Ilias* en *Odyssee* - of althans de samenstellende delen daarvan - langdurig mondeling zijn overgeleverd. Hij heeft tevens door analyses van epen in andere culturen dan de Griekse laten zien dat het epos geen statisch gegeven is. Een mondeling overgeleverd epos is geen tot in detail vastgelegd geheel dat van generatie op generatie onveranderd blijft. De bard heeft de dichterlijke vrijheid vanuit zijn achtergrond zijn eigen poëtische waarheid toe te voegen. De omstandigheden waaronder hij leeft kunnen sterk afwijken van die van zijn voorgangers. Hij introduceert dan, strikt historisch gezien, 'anachronismen' in het epos. Gezien het specifieke karakter van het epos mogen we de epische dichter echter geenszins als geschiedvervalser beschouwen.

Evenmin als de epische dichter is de archeoloog een leverancier van historische feiten. Zijn basismateriaal bestaat uit de sporen van menselijke activiteit die in de bodem zijn achtergebleven. Door zorgvuldige analyse tracht hij zich hieruit een beeld te vormen van de maatschappij die de sporen heeft achtergelaten. Het koppelen van archeologische gegevens aan historische feiten is een zeer riskante zaak.

Men kan dan ook van een archeoloog geen bewijzen verwachten voor de historiciteit - of juist het gebrek daaraan - van de Homerische epen. Hij is vaak meer antropoloog dan historicus. Het is zinvoller te bezien welke maatschappijvormen er tijdens het langdurige vormingsproces van *Ilias* en *Odyssee* in het Aegeïsche gebied bestonden en deze te vergelijken met de 'Homerische' wereld. Op deze wijze is het mogelijk oudere en jongere passages binnen het epos te onderscheiden en de creativiteit van opeenvolgende generaties epische dichters te onderkennen.

Allereerst dienen we echter vast te stellen welk beeld Homerus van zijn wereld schetst. Hij verdient het ten volle om vóór de archeologische bronnen beschouwd te worden.

De Homerische wereld.

De maatschappij als geschetst in *Ilias* en *Odyssee* is diepgaand geanalyseerd door de Amerikaanse Oud-historicus Moses I. Finley in zijn boek *The World of Odysseus*. Geschreven bronnen zijn nu eenmaal het wetenschappelijk voer voor de historici. Daar Finley's boek al ruim dertig jaar oud is behoeft het daar geschetste beeld enige bijstelling.

Vooral uit de *Ilias* blikt dat Homerus geen grote Griekse eenheidsstaat kent. Agamemnon, vorst van Mycene, treedt op als leider van de Griekse expeditie naar Troje. Zijn overwicht op de overige aanvoerders is echter minimaal. Hij dankt zijn leidende positie vooral daaraan dat hij het grootste contingent troepen aanvoert. Hij is tevens een broer van Menelaos, wiens vrouw Helena de aanleiding vormde tot het conflict tussen Troje en de Achaeërs (Grieken). De ruzie tussen de Griekse vorsten Agamemnon en Achilles - het hoofdthema van de *Ilias* - draagt de sporen

van een gezagsconflict. Agamemnon eigent zich, in de visie van Achilles, méér toe dan hij krachtens zijn marginaal hogere positie kan doen. Agamemnon gaat over de schreef, en Achilles blijft op zijn strepen staan. In feite bestaan de Achaeërs voor Troje uit een groot aantal groepen, ieder uit een min of meer duidelijk omschreven regio in Griekenland, die elk vrij zelfstandig kunnen opereren. Agamemnon is slechts een coordinator en hij vervult zijn taak met weinig verve.

In de *Ilias* wordt gesuggereerd dat Griekenland bestond uit een losse verzameling staten die in een beperkt aantal gevallen samenwerkten. Aan het hoofd van de meeste rijkjes staat één vorst. Een aantal belangrijke edelen uit dezelfde staat is aan hem ondergeschikt. Een beperkt aantal politieke eenheden beschikt over diverse aanvoerders, die blijkbaar dezelfde status hebben. In het eerste geval (één vorst met edelen) bestaat de indruk dat het centraal

geregeerde staten betreft, in het tweede geval (twee tot vier gelijkwaardige aanvoerders) lijkt sprake te zijn van een federatief stamverband. De Homerische vorst is in principe absoluut heerser in eigen staat. Hij dient de meningen en adviezen van edele ondergeschikten aan te horen, maar hoeft het advies niet op te volgen. Neemt hij een besluit dat ingaat tegen het advies van zijn edelen (*aristoi*), dan zijn de eventuele nadelige consequenties voor rekening van de vorst.

Erfelijk koningschap

Het koningschap is bij Homerus in principe erfelijk. Veel hangt echter af van het al dan niet krachtig optreden (*ifi anassein*) van zijn opvolger. Als Odysseus, de hoofdpersoon van de *Odyssee* en vorst van het eiland Ithaca, dood gewaand wordt, neemt niet zijn oude vader (de ex-koning) de regering waar; evenmin volgt zijn zoon hem op. Er ontstaat een machtsvacuüm, waaraan Odysseus' vrouw Penelope slechts een eind kan maken door met één van de lokale edelen te trouwen.

De Homerische epen hebben - begrijpelijk - weinig aandacht voor de lagere sporten van de sociale ladder. De meeste informatie hierover komt uit de *Odyssee*. In een aantal passages klinkt daar iets door van het kleinschalige vorstendommetje van Odysseus, dat opvallende gelijkenis vertoont met een dorpsgemeenschap: een nieuwe bedelaar aan de poort wordt onmiddellijk gesignaleerd.

De Homerische vorsten wonen in luxueuze huizen met veel kamers (paleizen). Een paleis maakt doorgaans deel uit van een stad. Het blijft echter veelal onduidelijk wat het begrip 'stad' bij Homerus omschrijft. Sommige steden, bijvoorbeeld Troje, zijn versterkt met muren en bolwerken. In de rijk versierde paleizen was het goed toeven. De vorst ontvangt zijn bezoek in het megaron, blijkbaar de representatieve ruimte in het paleis. Men vertelt er elkaar de laatste aristokratische nieuwtjes bij het haardvuur, de schenker vult de vaak kostbare (gouden) bekers, men eet geroosterd vlees van het spit, en soms treedt een bard op.

Als de vorst en edelen ten strijde trekkken, dragen zij harnas en helm. Bij de hoogstgeplaatsten zijn zij van brons (er wordt ook een helm van everzwijnstanden genoemd). Bronzen zwaarden en lansen zijn de voornaamste aanvalswapens. De krijgsuitrusting wordt gecompleteerd door een groot schild. Zij rijden op strijdwagens naar het slagveld en vechten daar te voet.

De vorsten en edelen van de tegenpartij zijn het voornaamste doelwit. Valt er een dode, dan ontbrandt er soms een hevige strijd om lijk en wapenrusting. Kuras en helm hebben een grote intrinsieke waarde en vormen een fraaie aanwinst voor de trofeeënkast van de overwinnaar. Valt het lijk in vijandelijke handen, dan zijn de verwanten van de dode doorgaans bereid een flinke losprijs te betalen om een gepaste begrafenis te kunnen verzorgen.

Een nette begrafenis bestaat bij Homerus uit een met uitgebreide rituelen omgeven crematie. De begrafenis van Achilles' vriend Patroklos (in het 23e boek van de *Ilias*) is het meest expliciete voorbeeld hiervan. De dodenspelen met o.a. wagenrennen waren een belangrijk onderdeel ervan.

Homerus' helden waren ongeletterd, evenals hun onderdanen. Als Homerus iets beschrijft wat als schrifttekens te interpreteren zou zijn, dan wekt hij de indruk dat het om haast magische, aan zijn wereld vreemde zaken gaat.

Anachronismen

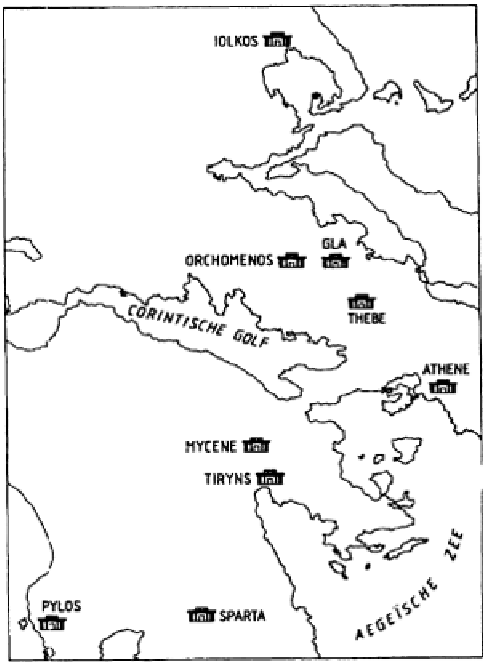
Als we het Homerische maatschappijbeeld willen leggen naast het beeld dat door interpretatie van archeologische gegevens ontstaat, dienen we ons te realiseren cat de Homerische epen langdurig mondeling zijn overgeleverd. Er is reden aan te nemen dat de oudste elementen ervan in de late Bronstijd (tussen ca. 1400-1200 v.Chr) ontstonden. De Grieken zelf meenden dat de dichter Homerus in de 8e eeuw v.Chr leefde. Vermoedelijk zijn sommige passages in de thans gebruikte edities van Homerus pas in de 6e eeuw v.Chr. ingevoegd. Als er in de 6e eeuw v.Chr. tussen ce steden Athene en Megara een territoriaal conflict onstaat over het bezit van het eiland Salamis, probeert Athene zijn gelijk te halen via een passage in Homerus' *Ilias* (B, 557-558). Megara wijst erop dat een claim op die grond geen hout snijdt, daar de Atheners deze passage recentelijk zelf hebben ingelast. Hellenistische tekstcritici in Alexandrië geven in meerderheid Megara op dit punt gelijk en wijzen de Atheense tiran Pisistratus als de tekstvervalser aan.

De Homerus edities die thans in gebruik zijn, bevatten stukken tekst die tenminste 600 jaar

lang mondeling zijn overgeleverd. Er kunnen in die tijd vele veranderingen en toevoegingen zijn aangebracht. Gedurende deze ruim 600 jaar veranderde de Griekse maatschappij diepgaand. Vanuit archeologische bron is dan ook zichtbaar te maken dat opeenvolgende generaties barden creatief hebben toegevoegd door situaties, voorwerpen etc. op te sporen die in archaeologische zin - maar vanzelfsprekend niet in dichterlijke zin - anachronismen zijn. Ik kies hiervoor twee momenten uit: de tijd waarin de epen lijken te spelen (14e-13e eeuw v.Chr), en de tijd waarin Homerus volgens de overlevering leefde (8e eeuw v.Chr).

De late Bronstijd in Griekenland.

De ontdekking van de cultuur van de Griekse Bronstijd is de verdienste van de Duitser Heinrich Schliemann (1822-1890). Na een wonderlijke carrière waarin hij door bonthandel vanuit Sint Petersburg (Leningrad) en de *goldrush* in Amerika een enorm kapitaal vergaarde, besteedde hij forse bedragen aan de verwezenlijking van zijn jongensdroom. De 19e-eeuwse romanticus in de zakenman wilde de voornaamste plaatsen die in de Homerische epen genoemd worden, opsporen en aan het licht brengen. Hij ging op zoek naar Troje en Mycene. Of hij inderdaad in de puinheuvel van Hissarlik in noord-oost Turkije de Homerische stad Troje vond, is niet geheel zeker. Zijn opgravingen in Mycene toonden de soms verbluffende rijkdom van de Griekse Bronstijdcultuur. De talrijke opgravingen die in de afgelopen eeuw op Schliemanns ontdekkingen volgden, hebben een grote hoeveelheid archeologische informatie opgeleverd. Het volgende, globale beeld is hierop gebaseerd.



Paleizen uit de Bronstijd in Midden-Griekenland (ca. 1400-1200 v.Chr.)

De staatkundige indeling van Griekenland in deze periode is met behulp van archeologische bronnen goed te traceren. We kennen een beperkt aantal vrij grote versterkte complexen, waarin een groot gebouw met representatief karakter (paleis) een belangrijke plaats inneemt. Dergelijke burchten bestonden in Mycene, Tiryns,

Sparta, Pylos, Athene, Thebe en Iolkos tot ongeveer 1200 v.Chr.. Op het eiland Kreta was er een enigszins vergelijkbaar complex in Knossos, maar dit hield al omstreeks 1370 v.Chr op te bestaan. In verscheidene van de paleizen zijn restanten van een minutieuze paleisadministratie gevonden. Het gebruikte schrift (het zgn. Lineair B) is een lettergrepenschrift dat karakteristiek is voor het Aegeïsche gebied. De mededeling werd ingegrift in een broodje vochtige klei. Deze kleitabletten bleven alleen bij brand bewaard, doordat het vuur ze bakte. Uit de zeer ten dele bewaarde paleisadministratie valt op te maken dat het koninkrijk waarvan de burcht het economische, administratieve, en representatieve centrum was, ongeveer de grootte had van een Nederlandse provincie. Tevens blijkt dat deze staten een sterk centraal gezag hadden. De koning - of liever, zijn ambtenaren - bemoeide zich overal in het rijk vaak tot in detail met tal van alledaagse zaken. De kleitabletten maken eveneens duidelijk dat een dergelijk koninkrijk een strakke, hiërarchische sociale structuur had. De vorst (*wanax*) stond aan het hoofd. Direct onder hem stond een beperkte groep edelen (*heketai*), waaruit de vorst sommige op hoge posten

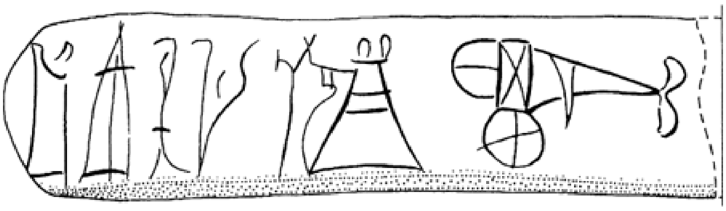
benoemde (legeraanvoerder, provinciaal gouverneur).

Ook lager op de sociale ladder zien we hiërarchische verhoudingen. De smeden hebben bijvoorbeeld een leider (*basileus*). Er blijken voorts in een vorstendom een groot aantal gespecialiseerde beroepen te bestaan.

Niet-geschreven archeologische bronnen geven een identiek beeld van de maatschappij van de late Bronstijd in het Aegeïsche gebied. Gezien de rijke opsmuk is het zgn. paleis binnen de burcht ongetwijfeld de residentie van de vorst (*wanax*). Kleinere, minder rijke behuizingen binnen de burcht en soortgelijke gebouwen elders in het rijk kunnen aan de edelen (*heketai*) toebehoord hebben.

Vooral de graven geven een goede indruk van de sociale gelaagdheid van de Aegeïsche wereld in de late Bronstijd. De vorsten werden bijgezet in grote bijenkorfvormige graven (tholosgraven), edelen in kleinere graven van hetzelfde type of in kamergraven uitgehouwen in de rots. Mensen die lager in de sociale rangorde stonden werden begraven in een langwerpige, rechthoekige groeve. Soms geven bijgiften aan welke fuctie de overledene tijdens zijn leven uitoefende: een timmerman werd begraven met zaag en beitel.

Brontijd krijger met helm van everzwijntanden



Kleitablet met Lineair B-schrift uit Knossos

De archeologische vondsten suggereren dat zowel de vorst als de edelen (strijd)wagens bezitten. Hoge edelen hadden zware bronzen kurassen, helmen gemaakt van brons of van everzwijntanden, en bronzen zwaarden. In graven van edelen bevinden zich ook kostbaar metalen vaatwerk en objecten van ivoor (een exotisch materiaal). We mogen veronderstellen dat de vorstengraven in, bijvoorbeeld, Mycene dergelijke artikelen in ruimere mate hebben bevat. De opvallende bijenkorfgraven blijken echter altijd leeggeroofd. De minder in het oog springende tombes van Myceense vorsten uit de 16e en 15e eeuw v.Chr (de verre voorlopers van de Myceense koningen uit de late Bronstijd) zijn echter onvoorstelbaar rijk. Uit het bovenstaande is voldoende duidelijk geworden dat het schrift (Lineair B) een belangrijke rol speelde in de late Bronstijd.

In de grote staten, waar het paleis het centrum was, kon de centralistische staatsstructuur uitsluitend in stand worden gehouden door nauwkeurige administratie. Dit betekent echter niet dat een hoog percentage van de bevolking kon lezen en schrijven. Het Lineair B is een vrij ingewikkeld lettergrepenschrift. Vermoedelijk bleef de geletterdheid beperkt tot een groep administratieve ambtenaren en hun chefs. De kleitabletten van Pylos, alle in hetzelfde jaar geschreven, laten ongeveer 40 verschillende ‘handschriften’ zien.

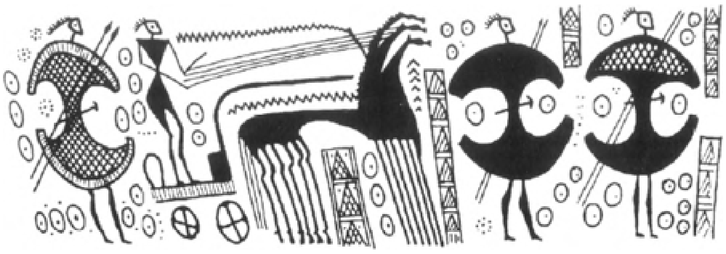
Omstreeks 1200 v.Chr. raakt het kwetsbare staatsbestel met het paleis als spil van het politieke en sociaal-economische systeem ernstig aangetast. Het verval is toe te schrijven aan een combinatie van interne en externe factoren. Het voert in dit kader te ver de oorzaken en aanleidingen van het verdwijnen van de paleizen en het daarmee samenhangende systeem in extenso toe te lichten. De hiërarchie vereenvoudigt door het wegvallen van de vorst (*wanax*). Met hem verdwijnen de gespecialiseerde beroepen die nauw met de paleiseconomie samenhangen (administratieve beroepen, producenten van min of meer luxueuze artikelen). De centraal-geregeerde staat ontbindt tot een serie staat es van veel geringere omvang, ieder vermoedelijk onder leiding van één van de nog resterende adellijke families. Het Aegeïsche gebied raakt in een neerwaartse spiraal, waarvan het zich pas omstreeks 900 v.Chr definitief begint te herstellen.

De Geometrische periode.

De Grieken meenden dat de dichter Homerus in de 8e eeuw v.Chr leefde. Archeologen noemen de periode die de 10e-8e eeuw v.Chr omvat, de Geometrische periode of Griekse IJzertijd. In deze tijd telde het Aegeïsche gebied een zeer groot aantal politieke eenheden. Het begrip ‘staat’ is hier niet op zijn plaats, aangezien dergelijke eenheden eerder een paar honderd dan een paar duizend zielen telden.

Een goed voorbeeld is Athene (de staat Attica

ontstaat pas later). De nederzetting bestaat uit een aantal ruimtelijk gescheiden woonkernen die ieder door clans (familiegroepen) bewoond worden. Er is dus geen sprake van een stad: fortificaties, straten, en openbare gebouwen zijn geheel afwezig. Men woont veelal in hutten van 5 tot 8 meter lang. De vondsten in de behuizingen suggereren een vrij sobere levensstandaard.



Detail van vaas uit de geometrische periode (8e eeuw v.Chr): krijgers met karakteristieke Bronstijd-schilden.

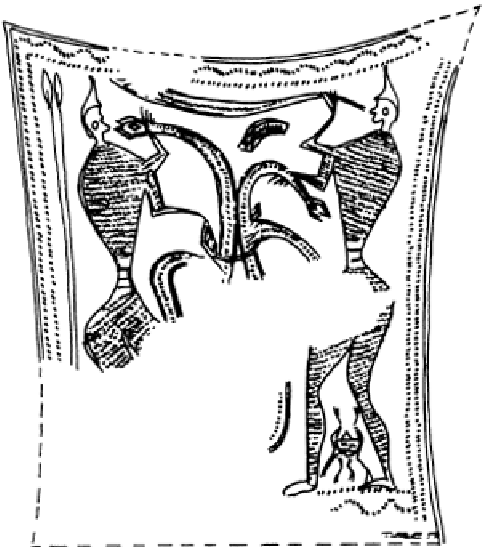
De crematiegraven die bij deze woonkernen horen geven echter een meer gedifferentieerd beeld van de Atheense maatschappij in de 8e eeuw. In de necropool van een familiegroep zijn doorgaans enkele graven opvallend rijker dan de rest. De status van de overledene is vaak ook bovengronds zichtbaar. Veel graven hebben een *sèma* (grafteken, vaak een vaas). De afmetingen van iet *sèma* zijn evenredig aan de status van de gecremeerde overledene: hoe hoger de vaas, hoe hoger de status. Sommige van deze *sèmata* zijn 1.70 m. hoog.

Over het krijgsbedrijf in de 8e eeuw is weinig bekend. Vermoedelijk is het bronzen of ijzeren zwaard een 'aristokratisch' wapen, dat vooral in gebruik was bij clanhoofden. Het schild was waarschijnlijk vrij klein en rond. Het archeologische bewijsmateriaal is echter veelal beperkt en - zo al aanwezig - voor tweeërlei uitleg vatbaar. Strijdscènes op de zgn. Grieks-geometrische vazen werden aanvankelijk door archeologen als eigentijdse (IJzertijd-) voorstellingen geïnterpreteerd. Recentelijk wordt steeds vaker gesuggereerd dat de vazen deels scènes uit het 'heroïsche' verleden tonen. Zij zouden illustraties zijn bij de epische gedichten die door de Grieken geacht werden in een grijs (Bronstijd-) verleden te spelen. Verscheidene elementen in deze voorstellingen zijn - archeologisch gezien - anachronismen (bijvoorbeeld, het grote, enigszins 8-vormige schild).

Recente ontdekkingen steunen deze theorie. Zo is vastgesteld dat bij de bijenkorfgraven van Bronstijd-vorsten (de heroën, volgens de latere Grieken) vanaf het midden van de 8e eeuw v.Chr op aanzienlijke schaal wijgeschenken zijn gedeponeerd. In een klein aantal gevallen is de voorstelling op een object expliciet genoeg om vast te stellen dat het inderdaad om een 'heroïsche' scène gaat.

Het Lineair B-schrift van de late Bronstijd ging verloren met het verdwijnen van de paleiseconomie omstreeks 1200 v.Chr. Vanaf 750 v.Chr. verspreiddde zich een nieuw, alfabetisch schrift in het Aegeïsche gebied dat van de Phoeniciërs was overgenomen. Eén van de oudste inscripties in dit nieuwe schrift bevat een directe toespeling op de passage in de Ilias waar de drinkbeker van Nestor, de vorst van Pylos, wordt beschreven. De inscriptie is ingekrast in een aardewerken drinkschaal die omstreeks 720 met zijn eigenaar werd begraven en luidt: 'Uit de beker van Nestor was het goed drinken. Maar wie uit deze beker drinkt, zal terstond bevangen worden door het verlangen naar de schoonomkranste Aphrodi-

tè'. De tekst onderstreept de belangstelling voor epen en het 'heroïsche' verleden in de 8e eeuw.



Detail van mantelspeld (fibula) met heroïsche scène: Heracles en helper tegen de Hydra van Lerma.

Conclusies

In het bovenstaande zijn in kort bestek drie tijdsbeelden gegeven: 1. het beeld dat in de Homerische epen wordt geschapen, 2. het archeologische beeld van de maatschappij in de late Bronstijd, en 3. het beeld dat archeologen reconstrueren voor de Griekse maatschappij van de 8e eeuw v.Chr. Leggen we deze beelden naast elkaar, dan treft in eerste instantie de overeenkomst tussen de epische wereld en de maatschappij van de late Bronstijd. Het beeld van rijke vorsten die flinke koninkrijken regeren en een fraai paleis binnen een vesting bewonen, komt goed overeen met wat archeologen voor de 14e en 13e eeuw v.Chr reconstrueren. Ook op tal van detailpunten zijn er saillante overeenkomsten (b.v. de helm van everzwijntanden). De Ilias, en in mindere mate de Odyssee, bevatten veel elementen die ongetwijfeld aan de late Bronstijd (14e-13e eeuw v.Chr) kunnen worden toegeschreven. Op het eerste gezicht lijkt het of de Geometrische periode (10e-8e eeuw v.Chr) weinig sporen in de Homerische epen heeft nagelaten. Wie echter de epen zorgvuldig bestudeert ontdekt tal van 'anachronismen' in de Homerische Bronstijdmaatschappij.

Homerus is onbekend met het schrift, hoewel het in de Bronstijd een kardinale rol speelde. Voorts komt het woord 'ijzer' in de epen regelmatig voor. Het gebruik van ijzeren voorwerpen en de know-how om het metaal te produceren verbreidt zich pas vanaf ca. 900 v.Chr in Griekenland (IJzertijd). Passages in de epen, waaruit bekendheid met de kwaliteiten van dit nieuwe materiaal spreekt, kunnen daarom bezwaarlijk van vóór 900 v.Chr dateren. De crematie van de Griekse held Patroklos is evenzeer een element dat in de Geometrische periode thuishoort. In de late Bronstijd vindt uitsluitend inhumatie plaats.

Dit zijn enkele van de talrijke concrete aanwijzingen voor creatieve toevoegingen in de epen gedurende de Geometrische periode. Belangrijker nog is de geest die uit beide Homerische epen spreekt. De grote zwerftocht van Odysseus in de Odyssee

met sterke verhalen over reuzen, heksen, en monsters hoort eerder thuis in de 9e en 8e eeuw v.Chr., als de Grieken het westelijk deel van het Middellandse Zeegebied opnieuw beginnen te verkennen, dan in de late Bronstijd, toen er zeer regelmatige en geïnstitutionaliseerde contacten met hetzelfde gebied bestonden. De geest die uit de *Ilias* spreekt is evenzeer vreemd aan de Bronstijd. Rijke koningen van veelal grote, goedgeorganiseerde koninkrijken met een talrijke bevolking tonen in hun raids en plundertochten een roofriddersmentaliteit, die archeologisch-antropologisch gezien juist zo karakteristiek is voor de kleinschalige, door het clansysteem beheerste maatschappij van de Geometrische periode.

De Homerische epen tonen aan dat de herinnering aan een langvervlogen heroïsch tijdperk door middel van de orale traditie nog volop levend was omstreeks 700 v.Chr. Tal van details over de Bronstijd bleven via epische formules bewaard. Andere details sugge-

reren echter zeer substantiële toevoegingen en veranderingen in de IJzertijd. Het is echter vooral de roofridders- en avonturiersmentaliteit die uit *Ilias* en *Odyssee* spreekt, die recenter aandoet, *en* die correspondeert met de mentaliteit die zangers en dichters uit de IJzertijd kenden.

De archeologisch traceerbare, sterk toenemende belangstelling voor het 'heroïsche' tijdperk in de 8e eeuw v.Chr. is bovendien niet zozeer toe te schrijven aan weemoed over een roemrijk verleden. Veeleer is het een vorm van van legitimatie voor de zich nieuw vormende aristocratiëen en staten in Griekenland. Juist tussen de 9e en de 7e eeuw v.Chr werden hier een aantal belangrijke stappen gezet, die uiteindelijk leidden tot het ontstaan van de 'Klassieke' Grieks-Romeinse wereld, die soms zo'n opvallend stempel drukte op de Westeuropese cultuur. Een respectabel heroïsch verleden - strikt historisch genomen veelal geschiedvervalsing, maar 'episch' gezien realiteit - gaf recht op een vooraanstaande plaats in het antieke heden.

* Tekeningen: H.J.M. Burgers

literatuur

historische interpretatie van Homerische epen:
M.I. Finley, *The World of Odysseus*. Londen, 1956 (en herdrukken).
archeologische interpretatie vondsten Bronstijd:
J. Chadwick, *The Mycenaean World*. Cambridge, 1976.
archeologische interpretatie IJzertijd:
A.M. Snodgrass, *Archaic Greece*. London, 1980.

D.M. Schenkeveld

Wanneer herkent Penelope Odysseus?

Twee eeuwen van interpretatie van een beroemd probleem

Na tien jaar voor Troje te hebben gevochten en daarna bijna tien jaar rond te hebben gezworven komt Odysseus eindelijk terug naar het eiland Ithaca, waar intussen zijn vrouw Penelope met huwelijksaanzoeken door de 'vrijers' wordt lastig gevallen. Hun zoon Telemachus, nog een baby bij het vertrek van zijn vader, is volwassen geworden, en ook hij is vertrokken, niet om te vechten maar om informatie over zijn vader te krijgen bij medestrijders van hem voor Troje. Korte tijd na aankomst van Odysseus komt ook zijn zoon terug.

Wanneer Odysseus op Ithaca is aangekomen, wordt hij door de godin Athene, zijn goddelijke helpster, vermomd en naar de hut van de zwijnenhoeder Eumaios, een trouwe dienaar van hem, gestuurd. Dit alles opdat Odysseus kan nagaan hoe de situatie is en hij niet dadelijk in moeilijkheden met de vrijers zal komen. Bij Eumaios komt ook zijn zoon, en aan Telemachus, en pas later aan Eumaios, maakt Odysseus zich bekend, maar verder voorlopig niet aan anderen.

In zijn vermomming van bedelaar bezoekt hij het paleis, loopt daar rond, wordt door vrijers uitgescholden en ontmoet de koningin, zijn vrouw. Hij praat met haar maar maakt zich niet bekend. Wel herkent een oude dienares hem aan een litteken wanneer zij hem wast, maar Athene maakt dat Penelope deze gebeurtenis niet opmerkt en Odysseus legt Eurykleia een spreekverbod op. Tenslotte organiseert Penelope de beroemde wedstrijd met Odysseus' boog met als inzet een huwelijk met haar, lukt het de vrijers niet de boog te spannen, geeft Penelope de bedelaar (= Odysseus) op zijn vraag toestemming een poging te wagen, maar zegt dat zij uiteraard niet aan hèm uitgehuwelijkt kan worden. Daarna gaat zij op bevel van haar zoon weg, spant Odysseus de boog, waarna met behulp van Telemachus de slachting onder de vrijers plaats vindt.

Nadat die zijn gedood stuurt Odysseus Eurykleia naar boven naar Penelope om haar te wekken (Athene had haar in slaap laten vallen) en te vragen naar beneden te komen.

Nu begint een reeks van scènes die op de definitieve herkenning van Odysseus door zijn vrouw uitlopen, maar die bij aandachtige lezing steeds hebben doen vermoeden dat Penelope Odysseus al veel eerder heeft herkend maar dat niet heeft willen erkennen. Vandaar dat de vraag 'Wanneer herkent Penelope Odysseus?' meermalen door classici gesteld is. Daarbij hebben zij passages uit de voorgaande boeken van de *Odyssee* betrokken waarin Penelope met Odysseus praat of over hem spreekt. De vraag heeft in de loop van de eeuwen verschillende antwoorden gekregen, en het is mijn bedoeling hier de uiteenlopende manieren van benadering van dezelfde tekst in de loop van de laatste tweehonderd jaar te behandelen. Deze manieren van benadering houden duidelijk verband met de opvattingen van classici over de homerische epen in het algemeen. Het detailprobleem dient dus als voorbeeld van de behandeling van het grotere vraagstuk.

Verborgen tekens

De definitieve her- en erkenning beschrijft Homerus in bk. 23, 205 vv:

> Haar knieën beefden en haar hart werd vertederd, toen zij de onweerlegbare tekens herkende, die Odysseus genoemd had. Zij brak

in tranen uit en zij liep recht op Odysseus toe, sloeg haar armen om zijn hals en kuste zijn hoofd en zeide: “Wees niet boos, Odysseus. [....]. Wees nu niet boos op mij en val me niet hard, omdat ik je niet dadelijk, toen ik je zag, zo heb geliefkoosd...

(vv. 209-214, vert. Schwartz[1.])

Zij legt dan uit dat haar aarzeling om hem als haar man te erkennen voortkwam uit haar angst om wèèr teleurgesteld te worden. Zo vaak was haar immers al verteld dat Odysseus terug zou komen, en steeds weer bleek het verhaal onwaar.

Vanuit dit gezichtspunt is het begrijpelijk dat Penelope ongelovig reageert wanneer in het begin van dit boek Eurykleia haar wekt met de mededeling dat Odysseus is teruggekeerd en de vrijers heeft gedood. Zij zou graag de mededeling willen geloven maar kan dat niet; zij komt niet verder dan accepteren dat de vrijers inderdaad zijn gedood, en zij gaat mee naar beneden onder meer, zoals ze zelf zegt, om te zien, wie hen heeft gedood (84). Daar aangekomen ziet zij Odysseus maar gaat stil tegenover hem zitten. Telemachus scheldt zijn moeder uit om haar koppigheid, die hij als een weigering om Odysseus te herkennen uitlegt, maar Penelope reageert op deze uitval met de woorden:

> Kind, mijn hart is beklemd in mijn borst; ik kan geen woord tot hem spreken, hem niets vragen; ik kan hem zelfs niet recht in de ogen zien. Maar als hij werkelijk Odysseus is, weer thuisgekomen, dan zullen wij zeker elkander herkennen, want wij hebben tekens, beter dan woorden, die wij beiden kennen, maar die aan anderen verborgen zijn. (vv. 105-110)

Attische beker, eind 6e eeuw v.Chr. Odysseus en Polyphemus

Er volgt nu een tussenscène waarover ik later meer moet zeggen. Daarin, onder meer, wordt Odysseus gewassen en komt hij in zijn oude glorie te voorschijn. Teruggekomen in de zaal uit ook hij tegen Penelope een verwijt van onverbiddelijkheid en zegt dan tegen een dienares dat ze maar ergens een slaapplaats voor hem moet klaar maken. Daarop beveelt Penelope Eurykleia het grote bed uit de slaapkamer te halen en dat voor hem klaar te maken. Hierop stuift Odysseus op want hij weet dat dit bed zo gebouwd is dat een boomstam een

voet ervan vormt en het bed niet weg te halen valt. 'Wat is er dus met het bed gebeurd?' vraagt hij. Nu volgt de definitieve herkenning, die ik zo juist heb geciteerd.

We zien dat in de beschreven gebeurtenissen Homerus Penelope eerst ongelovig laat zijn over de identiteit van de vreemdeling en dat de herkenning langzaam op gang komt.

Boogwedstrijd

Uit deze analyse volgt dat vóór de gebeurtenissen in boek 23 beschreven, Penelope Odysseus *niet* heeft herkend; als dat wel zo was, dan is de beschrijving in boek 23 helemaal ongeloofwaardig.

Ik wil nu op enkele passages wijzen die met mijn conclusie in tegenspraak lijken. Een eerste passage staat in boek 24, waar in vs. 167 vv. de gedode vrijer Amphimedon tegenover Agamemnon in de onderwereld verklaart dat Odysseus zijn vrouw listig had aangespoord de boogwedstrijd te organiseren. Wanneer we uit deze woorden mogen halen dat, althans achteraf, Amphimedon tot de conclusie is gekomen dat de hele wedstrijd een list van Odysseus en Penelope *samen* was, dan wordt de scène die aan de wedstrijd voorafgaat ook duidelijker. Immers, eerst heeft Penelope een gesprek aan het eind van de avond met de vreemdeling, waarin ze plotseling haar plan voor de boogwedstrijd meedeelt, met welk plan de vreemdeling instemt (19, 570 vv.). De volgende dag komt zij bij de vrijers in het paleis met dezelfde mededeling (21, 68 vv.). De prijs voor de overwinnaar is, zegt zij, zij zelf, met hem gaat ze als zijn vrouw mee (75 vv.).

Wanneer dan tenslotte de wedstrijd wordt gehouden en de vrijers één voor één de boog niet kunnen spannen, vraagt de bedelaar of hij een poging mag wagen (274 vv.). Penelope stemt in dit verzoek toe. Ze beweert wel dat de bedelaar, ook al wint hij, niet haar man zal zijn, maar laat hem toch meedoen aan de wedstrijd, die volgens haar eerdere woorden haarzelf als inzet heeft. Een enigszins vreemde houding van Penelope, want zij had toch kunnen zeggen, toen na vele anderen de laatste vrijer Eurymachos de boog niet kon spannen, dat geen enkele vrijer dit kon of zou kunnen en dat ze verwachtte met niemand als zijn vrouw mee te hoeven gaan. Waarom dan nog de bedelaar laten schieten, waarmee ze zich de woede van de vrijers op de hals kan halen?

Dat ze vervolgens weggaat voordat de bedelaar zal schieten, is overigens begrijpelijk, want dit doet ze op bevel van haar zoon, die in het complot zit en zijn moeder in veiligheid wenst.

Gunstig voorteken

Maar de tekst geeft nog meer problemen. Penelope heeft voortdurend aanwijzingen gekregen dat Odysseus spoedig terug zal keren: (17, 138 vv.) een ziener, Theoklumenos geheten, zegt haar op grond van een vogelvoorteken te weten dat Odysseus al in zijn vaderland is teruggekeerd. Nog dezelfde dag, zij het heel laat, vertelt de vreemdeling, die Odysseus is, aan zijn gastvrouw, Penelope, dat hij heeft gehoord dat Odysseus zich in een naburig land bevindt en op weg naar huis is (19, 270 vv.), en wanneer eerder op die dag Telemachus haar eerst hetzelfde bericht heeft overgebracht en Penelope even later zegt dat als Odysseus terug was gekomen

hij met zijn zoon de misdaden van de vrijers vlug zou afstraffen, niest Telemachus. Niezen is een gunstig voorteken, en als zodanig vat Penelope het niezen van Telemachus ook op, maar zij laat het op de dood van de vrijers slaan, niet op de terugkeer van haar man (19, 538 vv.). Trouwens, de vertelling van dat nachtelijke gesprek tussen Penelope en de vreemdeling aan de haard in het grote megaron is vol van momenten dat een herkenning voor de hand ligt: zo beschrijft de vreemdeling hoe Odysseus eruit zag toen hij hem ontmoette, en die beschrijving komt precies overeen met hoe hij was bij het afscheid van Penelope twintig jaar geleden.

Er is dan ook een uitleg, van de Amerikaan Harsh[2.], die weliswaar accepteert dat Homerus Penelope niet uitdrukkelijk Odysseus laat herkennen, maar tegelijkertijd zegt dat Homerus tussen de regels door aangeeft dat Penelope hem wel heeft herkend. Door haar gesprek met de bedelaar is Penelope op het goede spoor gezet, maar zij begrijpt dat een openlijke herkenning ongewenst is, want in hun nabijheid zijn slavinnen, van wie enkele op de hand van de vrijers zijn. Voorzichtigheid is dus geboden, en vandaar haar mededeling dat zij een boogwedstrijd zal organiseren. Ze weet dat alleen Odysseus die kan spannen en zo de vrijermoord tot stand brengen. De uitleg is ingenieus, maar veel te modern gedacht, want als Penelope b.v. de wedstrijd bedenken zou met het doel zo haar man Odysseus in staat

te stellen de vrijers te overmeesteren, dan zou Homerus zo iets altijd zeggen.

In een andere uitleg, die van Anne Amory[3.], wordt gesuggereerd dat Penelope onderbewust Odysseus herkent, maar uit angst om weer teleurgesteld te worden haar intuïtief gevoel wegdringt. Toch brengt haar intuïtie haar tot de aankondiging van de wedstrijd in het boogschieten, maar de tijd verstrijkt en zo komt haar ontkenning sterker naar voren en kan Homerus Penelope in boek 23 ongelovig doen reageren op de boodschap dat Odysseus terug is. Maar ook zulke uitleggingen zijn in strijd met de vertelwijze van een episch dichter, ook al zijn ze erg aantrekkelijk en brengen ze een personage als Penelope dichter bij ons.

Primitieve zanger

Er is echter een heel andere manier van uitleg geweest om uit de bovengenoemde moeilijkheden te komen. In deze richting ging het evenwel minder om uitleg van de tekst als verhaal maar was het doel te verklaren hoe de tekst tot stand was gekomen.

Om deze aanpak begrijpelijk te maken moet ik drie eeuwen in de tijd teruggaan naar de tweede helft van de zeventiende eeuw. Toen was er een Fransman, de Abbé d'Aubignac, die op grond van de vele contradicties in de epen *Ilias* en *Odyssee*, hun verdere onvolkomenheden en het gebrek aan gegevens over de persoon van hun dichter de conclusie trok dat er geen dichter met deze naam had bestaan en dat de aan hem toegeschreven epen het resultaat waren van het aan elkaar plakken van afzonderlijke gedichten door een *compilateur*, die ze als het werk van een blinde zanger had gepubliceerd.

Ook elders in Europa kwamen nieuwe ideeën op. Men ging Homerus minder als de voorbeeldige dichter zien van de hoogste kunstvorm, het epos, maar eerder als een spontane, geniale zanger uit het volk. Ideeën over Homerus als primitieve zanger werden in Engeland en Schotland door toedoen van Blackwell en Wood, in Duitsland door Herder gemeengoed. De gevolgen van het doordenken van het concept van de primitieve zanger bleven niet lang uit, zeker niet toen ook nog handschriften ontdekt werden met antieke commentaren op de *Ilias*. Daaruit bleek dat al vroeg in de Oudheid onzekerheid over de tekst van het epos bestond.

In 1795 verscheen een studie die al de voorgaande overwegingen en resultaten samenvatte en er belangrijke conclusies aan verbond, de *Prolegomena ad Homerum* van Friedrich August Wolf. Hoewel niet op alle punten origineel, heeft Wolf met zijn systematische behandeling van de problemen een immense werking gehad.

Hij zag de primitieve epiek als een met behulp van een sterk geheugen mondeling tot stand gekomen, voorgedragen en overgeleverde poëzie. Hij veronderstelde verder dat de zangers een traditionele manier van werken hadden die hun in professionele zangersscholen was aangeleerd. En tenslotte meende hij dat ook de zangen zelf voortdurend aan veranderingen in vorm en inhoud onderhevig waren geweest. Aan deze opvattingen verbond hij twee conclusies, waarvan de eerste is dat men deze epiek niet met moderne maatstaven op dezelfde manier als met behulp van het schrift gemaakte gedichten mag beoordelen, en de tweede dat een zo lang gedicht als de *Ilias* niet in énen door één dichter gemaakt kan zijn maar geleidelijk moet zijn ontstaan, aan welk proces verschillende, elkaar in de tijd opvolgende personen deel hebben genomen.

De tweede conclusie trok in die tijd de grootste aandacht en heeft vervolgens ruim anderhalve eeuw de discussie over de epen van Homerus beheerst. Zij was de aanleiding tot het ontstaan van wat in ons vak ‘die homerische Frage’ heet. De

classici gingen de ideeën van Wolf uitwerken en daarbij splitsten zij zich in twee groepen. De aanhangers van Wolf lieten de vroeger als eenheid beschouwde epen in steeds kleinere delen uiteenvallen, een wel heel bijzondere vorm van 'analyseren', en op grond daarvan werden zij de 'Analytiker' genoemd.

Hun tegenstanders, een veel kleiner gezelschap, kregen de naam 'Unitarier'. De analytici hadden het in de discussie het gemakkelijkste, omdat in het homerische epos zoveel vermenging op allerlei gebied voorkomt dat binnen het Wolfiaanse model het lospellen van lagen om b.v. de 'Ur-Ilias' te ontdekken aanvaardbaarder was dan het ten koste van alles verdedigen van de eenheid van het werk en - daarmee samenhangend - de eenheid van auteur. Ik noem een paar voorbeelden van die vermenging: de taal van het epos is een 'kunst-taal' met elementen van drie dialecten van het Grieks, dat toen nog geen eenheidstaal was. Verder lopen sporen van een cultuur uit de Bronstijd dooreen met die van de IJzertijd.

Goed is oud en omgekeerd

Aanvankelijk was om verschillende redenen de aandacht vooral op de *Ilias* geconcentreerd, maar dit veranderde toen in 1859 Johann Wilhelm Adolf Kirchhoff *Die homerische Odyssee und ihre Entstehung* publiceerde en die in 1869 door een andere studie, *Die Composition der Odyssee*, liet volgen[4.]. Volgens Kirchhoff was er een oorspronkelijke *Odyssee* geweest die uit delen van enkele boeken bestond, waaraan een latere persoon andere boeken toevoegde en het verhaal van de zwerftochten van Odysseus uitbreidde, waarna een z.g. Ordner veel later alles omwerkte, het verhaal van Telemachus' tocht naar het Griekse vasteland, evenals het laatste anderhalve boek, toevoegde en op vele plaatsen in de oudere gedichten passages inlaste.

Kirchhoff baseerde zijn conclusies op uitvoerige bestudering van handschriften, verschillen in taalgebruik, tegenstrijdigheden tussen de vertellingen etc., maar daarbij hanteerde hij ook als criterium, dat wat volgens hem ‘goed’ was, dus ook ‘oud’ en oorspronkelijk was, en omgekeerd. Vele van zijn argumenten zijn dan ook op zijn overtuiging gebaseerd dat er een verval in poëtische kwaliteit was van het hoge niveau in het oorspronkelijke gedicht naar het lage lapwerk bij de laatste bewerking.

Deze ‘Kompilationstheorie’ van Kirchhoff rekent dus met het bestaan van ‘Kleinepen’ die in latere tijd samen zijn gebracht. Zij heeft de bestudering van de *Odyssee* sterk beïnvloed en een eeuw lang zien we voortdurend, met name, Duitse geleerden op grond van scherpe analyses en in reactie op hun voorgangers, nieuwe indelingen van ‘Kleinepen’ naar voren brengen. Daarbij verschuift ook de beoordeling van de poëtische waarde van die delen en kan men langzamerhand meer waardering voor de ‘Bearbeiter’ aan het einde van het proces opbrengen.

In welke fase van dit proces Homerus gezet moet worden, en of die Homerus identiek is aan de grote dichter in een van de stadia van het ontstaan van de *Ilias*, over die vragen lopen de meningen ook uiteen. Het heeft echter weinig zin om uitvoerig op de verschillende opvattingen in te gaa; zo'n overzicht is alleen maar taai om te lezen[5.]. Maar het moge duidelijk zijn geworden dat een eeuwlange traditie het heel moeilijk maakt om dit soort van denken over het ontstaan van de *Odyssee* op te geven.

Analytisch standpunt

In dit verband wil ik één interpretatie hier wel behandelen omdat ze direkt met de herkenningsscène in boek 23 heeft te maken en bovendien in de literatuur genoemd wordt: de uitleg van Wolfgang Schadewaldt uit 1959[6.]. Schadewaldt begint met de constatering dat tot nu toe de filologen teveel nadruk op de discrepanties in de *Odyssee* hebben gelegd en aan de eigen wetten van het epos te weinig aandacht gegeven. Hij noemt deze soorten van aanpak negatief omdat ze ten hoogste de verdenking, maar niet het bewijs, kunnen brengen dat het oorspronkelijk gedicht in de war is geraakt. Ook de pogingen om met behulp van stijlanalyses verder te komen hebben volgens hem niet genoeg geholpen, want die waren te subjectief. Schadewaldt bekent dan dat hij vanuit zijn overtuiging dat de *Ilias* een eenheid vormde zo ook de *Odyssee* ging onderzoeken, maar *nolens volens* voor dit epos tot een analytisch standpunt moest komen. Zijn eigen aanpak is dan de positieve analyse, waarbij hij aangeeft hoe door weglating van de delen die in de negatieve analyse onder verdenking zijn komen te staan, de structuur van het origineel

teruggevonden kan worden. Hij komt dan tot twee auteurs, de ene die het grootste gedeelte van het epos heeft gemaakt en die hij met de letter A aanduidt, en de ‘Bearbeiter’, B genaamd, die uitbreidingen op grote schaal en naar een eigen opzet heeft ingevoegd. Daarna komt hij met zijn analyse van de herkenning van Odysseus door Penelope in boek 23 en concentreert hij zich op wat ik in mijn weergave van dit gedeelte de tussenscène heb genoemd.

Ik heb toen aangegeven dat, nadat Penelope beneden is gekomen, zij en Odysseus zwijgend tegenover elkaar zitten, Telemachus zijn moeder om haar ongevoeligheid verwijten maakt, Penelope haar zwijgen verklaart en zegt dat als die man Odysseus is de herkenning zal volgen omdat zij tekens hebben die alleen zij beiden kennen (23, 85-110). Odysseus glimlacht en richt zich tot Telemachus met de woorden:

> Telemachos, laat je moeder begaan en laat haar mij hier in het paleis op de proef stellen; weldra zal zij tot betere gedachten komen. Nu, omdat ik vuil ben en haveloze kleren aan het lijf heb, wil zij niets van mij weten en nog niet zeggen, dat ik het ben.

> Maar pleeg met mij overleg, wat ons het beste te doen staat.
> (vv. 112-117)

Daarop ontvouwt Odysseus zijn plan: om te voorkomen dat de moord van de vrijers dadelijk bekend wordt en dus spoedig familieleden zullen komen om genoegdoening te eisen, moeten de nu aanwezigen zich wassen en in het huis een feest houden om de indruk te wekken dat er bruiloft gevierd wordt. Dit gebeurt met het gewenste resultaat. Intussen wordt Odysseus van zijn vuil ontdaan en maakt de godin Athene de lelijke bedelaar weer de stralende Odysseus. Daarop gaat hij tegenover zijn vrouw zitten en zegt tegen haar:

> Raadselachtig is uw wezen; aan geen vrouw gaven de Olympische goden zulk een onverbiddelijk hart als aan u. Geen vrouw zou het uithouden zo ver van haar man te blijven, die na twintig jaar van leed en ellende in zijn vaderland terugkeert. Maar moedertje, [tot de slavin Eurykleia gezegd] spreid mij een bed; dan kan ik gaan slapen. Want het hart van mijn vrouw is zo hard als ijzer.
> (166-172)

Hierop reageert Penelope met:

> Raadselachtig zijt ook gij; ik ben niet trots of minachtend, ook niet al te verbaasd. Maar nog weet ik goed, hoe ge waart, toen het schip met de lange riemen u uit Ithaka wegvoerde,
> (174-176)

waarna zij Eurykleia opdracht geeft het bed dat Odysseus zelf had gebouwd uit de slaapkamer te halen en klaar te maken. Zoals bekend, brengt Penelope hiermee de definitieve herkenning op gang.

Reizgespräch

De tussenscène heeft al vroeg geleerden de wenkbrauwen doen fronsen, en Kirchhoff zegt dat ze helemaal niet uit de ‘Notwendigkeit’ van de voorafgaande scène is voortgekomen maar zelfs de natuurlijke ontwikkeling van de herkenningsscène verstoort. Bovendien veronderstelt deze invoeging dat Penelope blijft zitten waar Odysseus heeft haar achtergelaten zonder dat iemand zich om haar bekommert.[7.]

Schadewaldt, nu, voegt aan deze bezwaren de observatie toe dat het hele gesprek tussen Odysseus en Penelope tot het type van ‘Reizgespräch’, waarbij de partners elkaar prikkelen en een reactie uitlokken. In zo'n situatie is volgens hem de digressie van vv. 117-172 ondenkbaar, want die werkt veel te vertragend. Wanneer we die digressie weglaten, krijgen we de oorspronkelijke strakke structuur van het ‘Reizgespräch’ terug.

Omdat Schadewaldt een grote naam in Duitsland had, kreeg zijn interpretatie daar veel aanlacht, maar meestal reageerde men negatief[8.]. Eén van die reacties is afkomstig van Siegfried Besslich en verdient hier de bespreking, omdat ze voor onze scène een principieel probleem aan de orde stelt, n.l. de uitleg van het zwijgen van Penelope.

In zijn studie[9.] behandelt Besslich in het algemeen de vele passages in de *Odyssee* waar in een gesprek een partner niet reageert op wat de ander heeft gezegd, of een antwoord uit de weg gaat, en komt hij tenslotte tot een uitvoerige discussie met de interpretatie van Schadewaldt. In het spoor van andere classici heeft hij terecht filologische bezwaren tegen de weglating door Schadewaldt voorgesteld, laat zien dat wat na weglating overblijft niet zo ‘bruchlos’ aan elkaar aansluit als deze veronderstelde en legt vervolgens de tekst mèt de weglating erbij als één geheel uit.

Volgens Besslich valt het psychologisch te begrijpen dat Penelope niet dadelijk reageert op de woorden van haar man, die bovendien met opzet haar de tijd laat om zich op de situatie te bezinnen. Odysseus heeft weer geduld, zoals zo vaak in de *Odyssee*, en hoewel zijn woorden bedoeld zijn om Penelope te kwetsen en tot een reactie te brengen, stelt hij een ander onderwerp aan de orde. Intussen heeft Penelope dan gelegenheid over die kwetsende woorden na te denken.

Op dit punt begint Besslichs eigen bijdrage aan de discussie van de geleerden over de scène en vraagt hij zich af wat de poëtische functie van het zwijgen van Penelope is, wat Homerus daarmee gewonnen heeft. Volgens hem is dit dat de zwijgende aanwezigheid van Penelope de achtergrond is waartegen zich op de voorgrond alles van die tussenscène afspeelt. Hij haalt dan ook met grote instemming de opmerking van de classicus Stanford in zijn commentaar ter plekke aan: ‘Meanwhile he (sc. Odysseus) and all of us are conscious of Penelope's tense presence: this is the techni-

que of dramatic silence, so highly developed later by Aeschylus'.

Maar het stil-zijn heeft nog een ander resultaat: het maakt Penelope zelf geloofwaardig. Zij moet immers twintig jaar van lijden overwinnen, bedrogen verwachtingen en teleurstellingen verwerken; zo iemand is wantrouwend geworden, vooral tegenover wat hij het vurigste wenst, en hij verzet zich tegen al te gemakkelijke overgave aan zijn geluk. 'So ist es gerade auch Penelopes Charakterstrke, die verhindert, daß sie leichthin das Ersehnte glaubt' (Besslich, p. 95). De geloofwaardigheid van een Penelope die zwijgt en de situatie verwerkt, zou verdwijnen als we met Schadewaldt haar dadelijk op de woorden van Odysseus laten reageren. Bovendien heeft het verhaal door de tussenscène aan overtuigingskracht gewonnen, doordat Penelope intussen de gelegenheid gehad heeft haar echtgenoot als de grote en verstandige leider te zien optreden[10.].

De typische scène en het luisterend publiek

Wat ik in de twee voorgaande paragrafen heb behandeld, zijn interpretaties die allebei in het kader van de tegenstelling 'Analytiker-Unitarier' staan, waarin de vraag naar het ontstaan van het epos een belangrijke rol speelt. Voor Schadewaldt gaf zijn positieve analyse een tekst die later door een Bearbeiter was aangevuld, voor Besslich was het duidelijk dat een unitarische verklaring de voorkeur verdiende, zoals hij in zijn inleiding onomwonden zegt. Ik heb hierboven laten zien dat de tegenstelling over het ontstaan van het epos verbonden was met de tweede conclusie van Wolf uit 1795. De eerste echter, zo zei ik, had minder aandacht gekregen. Die eerste conclusie was dat het epos van Homerus niet met dezelfde maatstaven beoordeeld moest worden als de epen uit later tijd die met behulp van het schrift waren gemaakt. Wanneer ik nu in mijn uiteenzetting overstap op de benadering van de herkenning vanuit het standpunt van orale poëzie, mag het duidelijk zijn dat ik onderzoeksresultaten zal behandelen die in de lijn van deze eerste conclusie liggen, ook al hebben onderzoekers dit verband vaak niet zo expliciet gelegd[11.].

Wat met de term 'orale poëzie' bedoeld is, hoef ik nauwelijks uit te leggen na de bijdrage van S.R. Slings. De lezer is daardoor genoeg bekend met de fundamentele begrippen uit de theorie hierover, zoals de 'formule', de mondelinge vervaardiging van epen met behulp daarvan, en de improvisatie[12.]. Ik voel me ook ontslagen van de noodzaak de geschiedenis van deze theorie te schetsen en te vertellen hoe de Amerikaan Milman Parry in de jaren twintig/dertig die heeft ontwikkeld en hoe die theorie met name in Duitsland maar heel langzaam en laat erkenning heeft gevonden. Daarvoor verwijs ik naar mijn lezing in noot 12 genoemd.

Ik wil het hier echter over twee andere begrippen hebben: de typische scène en het luisterende publiek. Beide begrippen zijn niet nieuw - zo is bij voorbeeld al in 1933 een boek getiteld *Die typischen Szenen bei Homer* verschenen van de hand van W. Arendt - maar de consequenties van typische scène en van de omstandigheden waaronder het publiek in een orale traditie luistert, zijn vaak nauwelijks getrokken in de periode voor het ontstaan van de theorie van de orale poëzie.

Om die gevolgen duidelijk te maken ga ik terug naar de interpretaties van Schadewaldt en Besslich. Hoe behandelen zij onze tekst? Kort gezegd, als een willekeurig andere gedrukte tekst, die een onderzoeker leest en herleest en waarin hij passages opzoekt die hij vergelijkt met andere tekstgedeelten. Deze manier van werken is eeuwenoud. Daardoor is het een lezer mogelijk geworden om binnen het

epos tegenstrijdigheden te ontdekken, onwaarschijnlijkheden op te sporen en, in het algemeen gesproken, over de tekst na te denken. Dit gebeurde al in de Oudheid en in die periode zijn de grondslagen voor 'die homerische Frage' al gelegd, doordat bij lezers vragen opkwamen.

Op zichzelf is er niets tegen zo'n aanpak van een tekst, wij doen tegenwoordig niets anders, en wij kunnen nauwelijks anders te werk gaan. Maar hoe staat het met het luisterende publiek, met de mensen die in een orale cultuur naar een zanger luisteren die ter plekke improviseert? Zij hebben niet de gelegenheid om dadelijk over het gehoorde na te denken want de zanger gaat met zijn verhaal verder. Wat zij wèl hebben, is de training om te luisteren en de herhaling, dan wel de variatie daarop, te herkennen, net zoals ervaren kijkers met de films van b.v. Hitchcock verschillende patronen en hun afwijkingen herkennen.

Het gevolg van de stelling dat de luisteraars de gelegenheid niet krijgen om het vertelde tot zich door te laten dringen, is dat wanneer een

personage voor korte of lange tijd uit het verhaal verdwijnt, hij voor het publiek ophoudt te bestaan totdat de dichter hem a.h.w. weer tot leven wekt. Zijn stilzwijgende aanwezigheid geeft de luisteraar geen aanstoot, noch is ze vol betekenis. Het epos is vol van deze scènes waarbij wìj op grond van onze bestudering van een tekstgedeelte moeten concluderen dat een personage aanwezig is, maar de luisteraars die gelegenheid niet hadden.

Een voorbeeld is het gedeelte waar Penelope in een reactie op wat een van de vrijers haar heeft gezegd, antwoordt en eindigt met een verwijt dat vrijers vroeger altijd geschenken meebrachten, waarbij zij impliceert dat deze minnaars van haar dat niet doen. Hierop reageren de vrijers door hun dienaren naar hun huizen te sturen om allerlei geschenken te halen. Homerus vertelt ons niet wat Penelope in de tussentijd doet, wij hebben ook geen behoefte dat te weten te komen. Die tussentijd kan in de werkelijkheid niet kort zijn geweest, maar daar vertelt de dichter niet over. We merken hoe hier een personage uit het gezichtsveld verdwijnt en niet van belang is.

Iets dergelijks gebeurt er in de beroemde Wasscène (19, 503 vv.): de als bedelaar vermomde Odysseus wordt in aanwezigheid van de koningin, zijn vrouw Penelope, door de oude dienares Eurykleia gewassen. Deze herkent Odysseus aan zijn litteken, in de verwarring gooit zij haar wasbekken om en gaat nieuw water halen. Terwijl zij dit doet, zitten *dus* Penelope en Odysseus in de grote zaal. Wat doen ze intussen, verlegen met de situatie? Zwijgen, of om de pijnlijke stilte te verbreken wat zeggen? Niets vertelt de dichter over wat ze doen of niet doen.

Dergelijke voorbeelden zijn, zoals gezegd, in het epos te over en hebben Bernard Fenik in zijn boek *Studies in the Odyssey*[13.] tot de uitspraak gebracht die ik zojuist deed, dat in die gevallen zo'n personage ophoudt te bestaan. Zijn interpretatie wordt versterkt door de enkele tegenvoorbeelden in de tekst van Homerus, waarvan de duidelijkste in de hierboven genoemde Wasscène voorkomt. Daar staat dat de godin Athene de aandacht van Penelope had afgeleid zodat zij niets van Eurukleia's herkenning merkte (19, 476 vv.). Toepassing van het voorafgaande op de herkenningsscène leidt tot de conclusie tot dat het zwijgen van Penelope in de digressie geen probleem voor ons hoeft op te leveren. Haar tijdelijke verdwijning uit het verhaal is een van de vele gevallen in het homerische epos. Er is dus geen reden om dit zwijgen als een argument te gebruiken voor reconstructie van een oorspronkelijke structuur (Schadewaldt), maar ook niet voor de subtiele uitleg van Besslich over de Penelope die na twintig jaar van lijden onder de afwezigheid van haar man de tijd moet krijgen om over de nieuwe situatie na te denken. Die interpretatie, hoe aantrekkelijk ook, is niet adequaat aan het karakter van orale poëzie. We kunnen dit betreuren omdat ze zo overtuigend is, maar ze voldoet niet meer. We kunnen haar ten hoogste voortaan onder de lezersreacties van de moderne tijd rangschikken en haar gebruiken als een bewijs dat moderne lezers meer uit een homerisch epos halen dan er eerst in was gelegd, en zo op hun manier het plezier van het lezen van de *Odyssee* ervaren.

Dan is dat vreselijk leuk en goed, maar Besslich zal de eerste zijn om te zeggen dat hij iets anders op het oog had, namelijk uitleg van Homerus naar de normen van het epos uit die tijd. Maar daarin heeft hij ongelijk[14.].

Interruptie-scène

In de theorie van de orale poëzie speelt ook het begrip van de 'typische scène' een rol, heb ik zo juist geschreven. We zijn gewoon dit begrip te verbinden met b.v. de bewapenings-scènes in de *Ilias*, waar een Griek of een Trojaan zijn wapenrusting in een bepaalde volgorde omdoet, of de maaltijdpassages in de *Odyssee*, waar de voorbereidselen van het braden, koken, snijden van vlees, het klaarzetten van tafels, het eten en drinken in eenzelfde volgorde verloopt. Maar er zijn veel meer passages waarin een bepaalde vaste structuur valt te herkennen, en net zoals het begrip 'formule', kunnen we het a.h.w. wijdere begrip van de typische scène heel goed in de theorie van orale poëzie opnemen.

Op dit gebied heeft de al eerder genoemde Fenik goed werk verricht. Zo laat hij zien dat er een principe van 'interruptie-scène' in het epos werkzaam is: een bepaalde handeling wordt tijdelijk stopgezet en onderbroken door een andere. Wanneer die voorbij is, gaat de oude handeling verder op het punt waar de interruptie haar onderbrak.

Voorbeelden ontleen ik aan stukken waar Penelope optreedt en die, met name in de vorige eeuw, aanleiding tot weglating vormden. In boek 18, 206 vv. komt zij in stralende

schoonheid naar beneden waar de vrijers haar zien. ‘Die aanblik schokte de vrijers; zij werden door liefde betoverd en allen verlangden in bed zich naast haar te vlijen’. Penelope richt zich echter tot haar zoon met een berisping over zijn optreden, Telemachus antwoordt haar, en dan gaat het verhaal verder met een reactie van een vrijer over haar schoonheid. Deze reactie zou een lezer eerder verwachten en dat hebben ook classici gedaan en daarom het tussenstuk als een gedeelte van minder allure weggelaten dan wel proberen aan te tonen dat het er zeker wèl hier thuis hoort.

Eenzelfde situatie van onderbreking hebben we echter in boek 19, 100 vv. in het gesprek tussen Penelope en de bedelaar: op een bepaald punt (vs. 317), wanneer zij het over haar ongeloof dat Odysseus spoedig terug zal keren heeft, onderbreekt zij zelf dit gesprek door te zeggen dat hij gewassen moet worden. Daarna ontplooit zich de al genoemde Wasscène, waarna in vers 508 het gesprek wordt voortgezet met hetzelfde onderwerp als waar de interruptie begon, de terugkeer van Odysseus. Ook hier hebben de geleerden, gevangen als zij waren in het denkkader van de analytici, gesproken van een versie waarin het gesprek niet werd onderbroken en een andere met de Wasscène, die met meer of minder succes met elkaar verbonden zijn geraakt. Maar herkenning van een patroon van interrupties van de hoofdhandeling brengt Fenik er toe hier een bouwprincipe van het epos te ontdekken, en daarin heeft hij gelijk, gezien ook zijn andere voorbeelden en gezien dat hij ook de variatie in het principe kan aantonen.

Dit principe valt verder keurig te verbinden met een ander, dat ook allang voor het ontstaan van de orale theorie was vastgesteld: dat van de ringcompositie. Hierbij komt de epische dichter schijnbaar van het ene op het andere onderwerp maar nauwkeuriger lezing toont aan dat hij geleidelijk via dezelfde onderwerpen, maar in omgekeerde richting tot zijn eerste terugkeert met behulp van dezelfde formule als hij in het begin gebruikte[15.].

In mijn overzicht van de interpretaties van de herkenning van Odysseus door Penelope heb ik laten zien hoe in de loop van bijna anderhalve eeuw de wijzen van benadering zijn veranderd. Meer en meer is de aandacht komen te liggen op het voltooide werk en is een literaire benadering op basis van een filologische theorie van het ontstaan van orale epen toegepast. We hebben nog wel studies over het ontstaan van de *Odyssee* maar dan gaat het eerder om de manier waarop orale dichters sprookjesverhalen tot epen hebben omgesmeed en vallen er niet langer termen als ‘Ordner’ of ‘Bearbeiter’, en wordt er niet meer over de verschillende lagen gesproken.[16.]

De literaire benadering in het kader van de orale theorie heeft deze problemen op de achtergrond geschoven, en daarmee van de uitleg van de herkenningsscène minder een probleem gemaakt. Dit wel niet zeggen dat alle moeilijkheden zijn opgelost, er blijven genoeg kwesties over verbonden aan de terug keer van Odysseus. Ik noem die van de vermomming van Odysseus of de aanwezigheid van de ziener Theoklumenos[17.], maar daarover spreken we nu op een andere manier dan vroeger.

Spanning

Tot nu toe heb ik steeds de herkenningsscène nogal geïsoleerd van de rest van de *Odyssee* behandeld. Ik wil eindigen met de passage in een groter verband te

plaatsen. De *Odyssee* gaat in hoofdzaak over de terugkeer van Odysseus. Hoe komt hij terug? Na allerlei omzwervingen arriveert hij op Ithaca, waar hij door Athene van gedaante wordt veranderd, omdat hij dan kan bekijken of hij welkom is. Vandaar dus de vermomming, die hij tegenover iedereen volhoudt, ook tegenover de herder Eumaios bij wie hij onderdak vindt, maar niet tegenover zijn zoon, wanneer hij hem op zijn waarde heeft leren kennen.

Deze man heeft hij vanaf het begin nodig bij het uitvoeren van zijn plannen; de anderen, ook Eumaios, heeft hij pas nodig wanneer hij de laatste voorbereidselen voor de vrijer-moord treft. Waarom laat hij dan Penelope in het onzekere, terwijl hij uit haar optreden tegenover de vrijers, uit de rapportage over haar van Eumaios, en uit zijn nachtelijk gesprek met haar weet dat zij hem totaal trouw is gebleven en naar zijn terugkeer verlangt? Hij had ook haar toch als helpster kunnen inschakelen? Hij merkt dat zij verdriet heeft, hij heeft groot medelijden met haar (19, 210 vv.), maar hij doet niets om zich bekend te maken.

Natuurlijk had Odysseus zijn identiteit aan haar kunnen onthullen, of, eventueel, had Homerus haar die zelf kunnen laten ontdekken. Dan hadden we een andere *Odyssee* gehad,

één zoals classici als een voorstadium van de huidige hebben gepostuleerd, maar die hebben we niet. Wat we wel hebben, is een epos waarin de identiteit tot vlak voor het einde aan de echtgenote onbekend blijft. Daarmee is veel bereikt, voor de toehoorder èn voor ons, de lezers.

In de eerste plaats de spanning over de gang van het verhaal, en dat is een belangrijk gegeven. Vervolgens is er steeds een situatie waarin de toehoorder op de hoogte is van de werkelijke stand van zaken, terwijl vele personages dit niet zijn, met andere woorden, er is voortdurend sprake van de toepassing van de dramatische ironie. De toehoorder kan geboeid blijven luisteren en zich superieur voelen omdat hij meer weet dan een ander[18.]. Bovendien, we kunnen de hele herkenningsscène in boek 23 als het culminatiepunt van een reeks van herkenningen zien, die hetzelfde patroon, of onderdelen daarvan, vertonen: de vreemdeling wordt niet herkend - hartelijke uitspraken over Odysseus - verlangen naar hem - verzekering dat hij spoedig terug zal keren - weigering dit te geloven.

Vanuit deze gezichtspunten bekeken moeten we concluderen dat Homerus door enerzijds de definitieve herkenning uit te stellen en anderzijds haar soms bijna te laten plaatsvinden veel bereikt heeft wat zijn publiek zal hebben aangesproken, iets wat voor ons zeker het geval is.

Eindnoten:

1. Homerus, *Ilias en Odyssee,* vertaald door M.A. Schwartz, Amsterdam 1982 (derde druk Baarn-Amsterdam 1986).
2. Ph. W. Harsh, 'Penelope and Odysseus' in Odyssey XIX, *Amer. Journ. of Philology* 71, 1950, 1-21.
3. 'The Reunion of Odysseus and Penelope', in: Ch. H. Taylor Jr (ed.), *Essays on the Odyssey.* Selected Modern Criticism, Bloomington 1963 (1965^2), pp. 100-121.
4. Voor de studies over de *Odyssee* voorafgaande aan die van Kirchhoff zie o.m. R. Volkmann, *Geschichte und Kritik der Wolfchen Prolegomena zu Homer*, Leipzig 1874, 115 vv.
5. Zie b.v. A. Heubeck, *Die homerische Frage*, Erträge der Forschung 27, Darmstadt 1974, 87 vv.
6. *Neue Kriterien zur Odyssee-Analyse*. Die Wiedererkennung des Odysseus und Penelope, Sitz. Ber. Heidelberg 1959, 2.
7. *Die homerische Odyssee,* Berlin 1879 (herdr. Hildesheim 1973), 556. Dezelfde argumenten keren bij latere onderzoekers terug, zie Schadewaldt 12, nt. 6.
8. Zie b.v. de bespreking in A. Heubeck, *Die homerische Frage.* Ein Bericht über die Forschung der letzten Jahrzehnte, Erträge der Forschung 27, Darmstadt 1974, 128.
9. *Schweigen-Verschweigen-Übergehen.* Die Darstellung des Unausgesprochenen in der Odyssee, Bibl. der klass. Altertumswiss., NF 2. Reihe, Heidelberg 1966, 83-97.
10. Dit argument noemt Besslich niet, ik ontleen het aan een ander, maar het past wel in de manier van uitleg van de passage.
11. Zie voor de geschiedenis van dit soort van onderzoek o.m. J. Latacz, *Tradition und Neuerung in der Homerforschung.* Zur Geschichte der Oral poetry-Theorie, in: J. Latacz (ed.), *Homer.* Tradition und Neuerung, Wege der Forschung 463, Darmstadt 1979, 25-44.
12. Meer hierover o.m. in mijn *Homerus (1752-1988).* Visies op het gesprek tussen Hector en Andromache, Haarlemse Voordrachten 48, Haarlem 1988.
13. Hermes Einzelschriften 30, Wiesbaden 1974, 64 vv. Hij oefent in diezelfde context kritiek op de observatie van Stanford over de stilzwijgende aanwezigheid van Penelope en de vergelijking met het drama. Stanford vergeet dat het publiek luistert, niet naar een toneelopvoering kijkt.
14. Ook de interpretatie van Nancy Felson-Rubin, *Penelope's perspective*: Character from plot, in J.M. Bremer et al. (edd.), *Homer: Beyond oral poetry.* Recent trends in Homeric interpretation, Amsterdam 1987, 61 vv., voldoet niet.
15. Zie Heubeck 208 voor de literatuur daar genoemd.

16. B.v. U. Hölscher, *The Transformation from Folk-tale to Epic* in B. Fenik (ed.), *Homer*. Tradition and invention, Cincinnati Class. Stud. N.S. 2, Leiden 1978, 51-67.
17. Zie hierover H. Clarke, *Homer's Readers.* A historical introduction to the *Iliad* and the *Odyssey*, Newark, London and Toronto 1981, 182 vv. en 195 vv.
18. Zie Annie F. Dekker, *Ironie in de Odyssee*, Leiden 1965.

Eric M. Moormann
Odysseus in marmer

Veel Romeinse intellectuelen en aristocraten in de eerste eeuwen voor en na Christus zullen verlegen zijn geweest met de inhoud van de *Ilias* en de *Odyssee*. Want hoe mooi die gedichten dan ook mochten zijn, zij beschreven de ondergang van een stad die de voorvaderen van hun rijk had geleverd. Was immers niet Aeneas met de penaten (stadsgoden) uit het brandende Troje gevlucht om na vele omzwervingen in Latium rust te vinden? De Grieken waren in dat verhaal de tegenstanders die om een achterlijke reden - de schaking van Helena door Paris - een bloedige en nutteloze oorlog hadden veroorzaakt. Maar tegelijkertijd stonden ze vanwege hun culturele traditie model voor de Romeinse upper class die sinds een intensieve kennismaking vanaf het begin van de 2e eeuw v.Chr. (overigens met name tijdens veldtochten die het einde van de Griekse onafhankelijkheid betekenden) de smaak van een verfijnd leven te pakken hadden gekregen. Dit dilemma van liefde en 'historische' tegenstand leek moeilijk oplosbaar.

Gaius Iulius Caesar (100-44) liet een stamboom opstellen volgens welke zijn familie, de Iulii, terugging op Iulus, de zoon van Aeneas, beter bekend onder de naam Ascanius. Zijn adoptiefzoon en uiteindelijke opvolger Octavianus/Augustus (63 v.-14 n.C.) bevestigde die genealogie en benadrukte de goddelijke oorsprong van het geslacht: Aeneas was namelijk zoon van de liefdesgodin Venus. In opdracht van Augustus dichtte Vergilius een epos over Aeneas, de *Aeneis*, en hij nam als voorbeeld de voor hem en zijn tijdgenoten onovertroffen en onovertrefbare Homeros.

Homeros in de Romeinse kunst

Alvorens in te gaan op enige Romeinse monumenten in de beeldhouwkunst die op Homeros teruggrijpen, een paar opmerkingen over de beeldende kunst van de Romeinse tijd en Homeros in het algemeen.

We kennen uit Pompeii verscheidene cycli in de schilderkunst met de Trojaanse oorlog als onderwerp vanaf het midden van de 1e eeuw v.Chr. In het zogenaamde Huis met de cryptoporticus zijn in de naamgevende half onderaardse gang, bestemd voor verpozing in warme dagen, veel scènes uit de Ilias in de vorm van kleine paneeltjes in fresco op de wanden aangebracht. In een ander vertrek van dat huis is een stucreliëf met de overdracht van het lijk van Hektor aan Priamos, onderwerp van het laatste boek van de *Ilias*, bewaard gebleven. Ook aparte verhalen zijn in fresco verbeeld. Ze moeten voor de toeschouwer onmiddellijk duidelijk zijn geweest, omdat er meestal geen bijschriften zijn aangebracht. In het Huis met de cryptoporticus zijn er Griekse namen aangegeven, hetgeen blijk geeft van de kennis van die taal. Steeds gaat het om kunst in de privésfeer. Uit de schilderkunst van andere steden in het Romeinse rijk zijn nauwelijks gevallen van Homerosvoorstellingen bekend. Ook in andere kunstvormen is hij maar spaarzaam vertegenwoordigd in die zin dat cyclische uitbeeldingen bedoeld zijn. Aparte episodes blijven geliefd tot in de late oudheid, bijvoorbeeld op sarkofagen (met name Achilleusvoorstellingen).[1.]

Verbeeldingen in de kunst van Odysseus hebben vrijwel uitsluitend betrekking op de *errationes Ulixis*, de zwerftochten zoals Vitruvius ze noemde in zijn aan Augustus opgedragen architectuurhandboek: ze behoren tot de themata die als wanddecoratie in het Romeinse huis geschikt werden bevonden. Helaas geeft de auteur geen specifieke reden voor deze keuze. Misschien speelt de liefde voor Homeros een rol. Anders is het wel de avonturenroman, een genre dat in die tijd

populair was (jammer genoeg zijn er weinig werken - en al helemaal geen over Odysseus - overgeleverd). Te Rome is eind vorige eeuw een aantal landschappen aan het licht gekomen waar Odysseus op zijn zwerftochten is voorgesteld. Deze nu in de Vaticaanse Musea tentoongestelde schilderingen van omstreeks 40 v.Chr. vallen op, omdat de figuren ondergeschikt lijken aan de landschappelijke omgeving; bijna de manier waarop in de 16e en 17e eeuw personen in landschappen werden geplaatst.

In de officiële kunst zijn Homerische motieven zeldzaam. Dat gold overigens ook voor Aeneas en Romulus & Remus in de tijd van de Republiek tot in het midden van de eerste eeuw v.Chr. Daar komt op instigatie van Caesar verandering in. Hij maakt namelijk als

een van de eersten gebruik van de propagandistische en politieke kracht die verbeeldingen van ‘vaderlands erfgoed’ kunnen hebben om het image van de machthebber te verbeteren en dit een fundament te geven in de geschiedenis. Zonder de ‘Macht der Bilder’ - om een uitdrukking van de Müchense archeoloog Paul Zanker te gebruiken - te willen overwaarderen, moet ik toch wijzen op de alom, dus ook in de mythologische voorstellingen, aanwezige symboliek die als instrument van de legitimatie van de nieuwe potentaten Caesar en Augustus dienst deed.[2.]

Latere keizers hebben in veel mindere mate gebruik gemaakt van de mythologie als propagandamiddel. Zij konden hun macht namelijk op de traditie baseren en hoefden de voor Caesars tijdgenoten nieuwe situatie niet te verklaren. In de privé-atmosfeer blijft de mythologie evenwel een belangrijke bron van inspiratie.[3.]

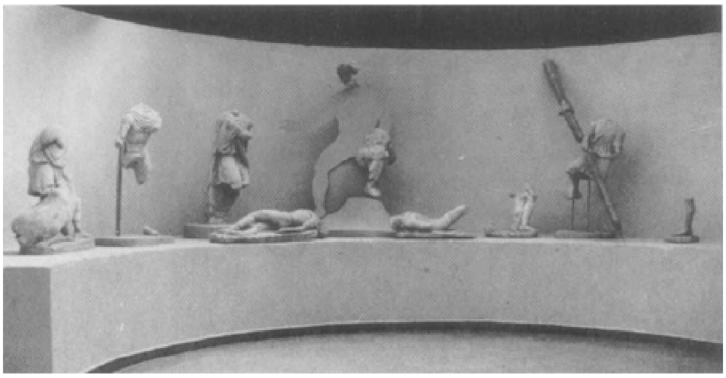
afb. 1 De Polyphemosgroep uit Beiae, midden 1e eeuw n.Chr. Nu in het Castello di Baia. Foto naar B. Andreae.

Polyphemos in marmer

Zoals gezegd is het niet mogelijk in het bestek van dit artikel de verbeelding van Homeros in al haar aspecten aan de orde te stellen. Ik licht er één specifieke groep monumenten uit die door de spectaculaire ontdekkingen van de laatste dertig jaar nieuw licht op de kunst uit de late Republiek en de vroege Keizertijd hebben geworpen: beeldengroepen uit Ephesos, Sperlonga en Baiae. In deze drie plaatsen zijn levensgrote composities in marmer van de verblinding van Polyphemos gevonden, uit Sperlonga kennen we ook andere Odysseus-voorstellingen in marmeren uitvoering. Aan de bekendmaking en de interpretatie van deze bijzondere kunstwerken is vooral bijgedragen door de Duitse archeoloog Bernhard Andreae, nu directeur van het Duitse Archeologische Instituut te Rome.[4.]

Het avontuur bij de Cycloop Polyphemos

wordt door Odysseus aan het hof van de koning der Phaiaken, Alkinoös, verteld (*Odyssee*, boek 9) tijdens zijn gastvrij onthaal aldaar. Polyphemos, zoon van Poseidon, had hem en zijn makkers in diens grot opgesloten en was van plan alle mannen te verorberen; enigen waren al slachtoffer geworden en Odysseus zelf kreeg de twijfelachtige eer om als laatste tot spijs te dienen. Er moest dus een list om te ontsnappen worden beraamd. Door de reus dronken te voeren en hem met een reusachtige aangepunte boomstam aan zijn enige oog te verblinden kregen ze de mogelijkheid ongezien de grot te verlaten: de mannen klemden zich aan de buiken van de grootste rammen van Polyphemos' kudde vast en kwamen zo de grot uit, toen de herder zijn dieren ging weiden. Veilig op het schip maakte Odysseus zijn identiteit bekend (hij had zich eerder voorgedaan als 'Niemand'): dat zou hem op een vreselijke wraak van Poseidon komen te staan, waardoor de terugreis nog jaren werd vertraagd.

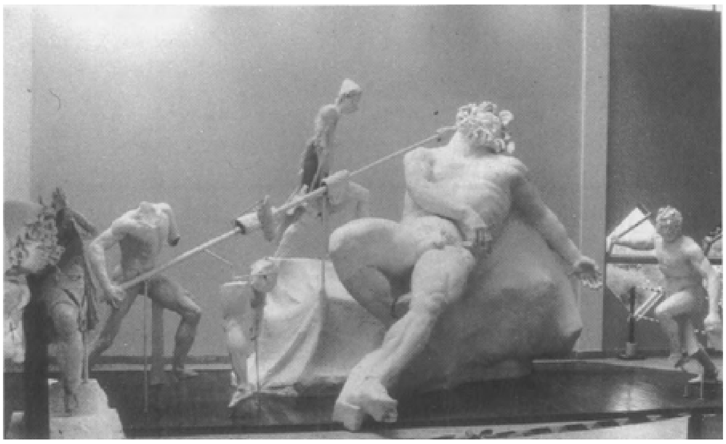


afb. 2 De Polyphemosgroep uit Ephesos, ca. 40 v.Chr. Nu Archeologisch Museum Selcuk. Foto van auteur.

De drie beeldengroepen geven ons de opeenvolgende fases van deze list: in Baiae (afb. 1) wordt de wijn in een kostbare beker aan een rechtopzittende reus gepresenteerd, in Ephesos (afb. 2) gebeurt hetzelfde, maar is voorts te zien hoe een boomstam wordt aangepunt; in Sperlonga tenslotte (afb. 3) wordt die stam in het oog van de inmiddels neergezegen reus geboord. Alle marmeren beeldengroepen vertonen grote virtuositeit in de weergave van het lichaam (spierspanning, haar, houding) en emotionaliteit (m.n. de gelaatsuitdrukking van de cycloop in Sperlonga). De figuren bewegen zich op een rotsachtige bodem. De toeschouwer kan de beelden aan alle kanten bekijken, maar de voorkant is de belangrijkste: in één oogopslag ziet hij de handeling zich voltrekken. Alleen in Ephesos moet zijn blik van links naar rechts gaan om de twee fases van het verhaal waar te nemen.

Met kunstmatige stutten tussen de benen en de uitstekende ledematen moesten de beeldhouwers de virtuoze compositie stabiliteit ver-

schaffen. Ze werken vaak storend voor de toeschouwer, al zijn ze zo vernuftig aangebracht dat ze pas in tweede instantie opvallen. Zulke kunstgrepen verraden dat de beelden niet als originele scheppingen in marmer kunnen worden beschouwd; dan zou er rekening met de statische problemen van het zware marmer zijn gehouden. Het moet gaan om kopieën van bronzen groepen waarbij die hulpmiddelen overbodig waren. We kennen dat fenomeen van kopiëren juist uit de Keizertijd uitvoerig, omdat er op de Romeinse markt een grote vraag bestond naar (kopieën van) Griekse kunst. In Sperlonga is zelfs de signatuur van drie beeldhouwers bewaard gebleven die de marmeren beelden vervaardigd. hebben: Polydoros, Hagesandros en Athanadoros van Rhodos brachten hun naam aan op het schip van de Skyllagroep (afb. 4).



afb. 3 De Polyphemosgroep uit Sperlonga, begin 1e eeuw n.Chr. Nu in het opgravingsmuseum te Sperlonga. Foto van auteur.

Ephesos-Sperlonga-Baiae

De vindplaatsen moeten in het kort worden geschetst. Ephesos was een van de belangrijkste Griekse steden aan de westkust van Klein-Azië. Hier zetelde Marcus Antonius als regent over het oosten, toen hij na de moord op Caesar (44 v.Chr.) met Octavianus de macht over de Romeinse wereld in twee regionen had verdeeld. Hij had het plan op de Staatsmarkt een tempel op te richten voor Dionysos en liet ter versiering van het gevelveld de verblinding van Polyphemos in marmer uithouwen (afb. 2). Klaarblijkelijk wilde hij de Griekse bewoners van Ephesos laten zien, hoezeer hij aan hun cultuur verknocht was en in hun traditie wilde leven en regeren. Een Romeins motief zou in die ideologie niet hebben gepast. Om dan juist de avonturen van Odysseus te kiezen getuigt van een groot raffinement: de tegenstander van Troje (en dus van de erfgenaam Aeneas) bij uitstek moest het belangrijkste nieuwe officiële monument van de stad sieren. Een andere reden voor de keuze van dit thema is dat Dionysos als wijngod de kwade Polyphemos had weten te temmen. Marcus Anto-

nius staat bij de latere geschiedschrijvers bekend als een Graecofiel die een hofleven in de traditie van Alexander de Grote wenste en daarmee in de traditie van driehonderd jaar opvolgers van die grote veldheer en koning wilde staan. Tenslotte presenteerde hij zich ook als een 'Nieuwe Dionysos' en nam hij goddelijke allure aan. Hij leek zich in dat streven af te zetten tegen de Romeinse traditie, waarin het absolutisme steeds geschuwd was. Door zijn nederlaag in 31 v.C., in de zeeslag bij Actium, die tot de alleenheerschappij van Augustus leidde, kwam de tempel niet gereed in de gewenste vorm. Augustus liet het nog in de steigers staande gebouw afmaken en wijdde het aan de vergoddelijkte Caesar. De beelden werden pas in de tijd van Domitianus, in 93 n.Chr., door een lokale magistraat, Gaius Sextilius Pollio, in een grote openbare stadsfontein opgesteld als decoratief kunstwerk. Daar vonden Oostenrijkse archeologen ze in 1959.

afb. 4 De Skyllagroep uit Sperlonga, gereconstrueerd door B. Conticello en B. Andreae, begin 1e eeuw n.Chr. Nu in het opgravingsmuseum te Sperlonga. Foto van auteur.

In Sperlonga, het antieke Spelunca aan de Tyrrheense kust, zo'n 60 km ten zuiden van Rome, liggen de resten van een villa uit het begin van onze jaartelling. De grot die de naam aan de plaats heeft gegeven, was ingericht als een reusachtige eetzaal (afb. 5). De gasten lagen op ligbedden op kunstmatige eilandjes en de spijzen werden met kleine bootjes aangevoerd. Wanneer ze naar buiten keken, zagen ze in de verte een landpunt die volgens de traditie de woonplaats van Kirke was geweest, de tovenares bij wie Odysseus lang gebivakkeerd had. In de grot zelf stonden de Polyphemosgroep en andere marmeren groepen met Odysseus als onderwerp. Een daarvan is de al genoemde Skyllagroep met de inscriptie van drie kunstenaars (afb. 4). Het is de veruit meest gecompliceerde en gedurfde compositie uit de oudheid. Het zeemonster met slangebenen en rond het middel zes hondelijven grijpt met een hand de stuurman van Odysseus' schip en heeft in haar staartpoten

twee andere mannen. De wilde beesten hebben elk ook al een makker beet. Vermoedelijk stond Odysseus verder naar achteren en probeerde hij zo snel mogelijk langs het monster weg te komen. Voorts zijn er fragmenten gevonden van een groep van Odysseus en Diomedes die het Palladion uit Troje stelen en van Odysseus met het lijk van Achilleus, door hem uit de handen van de Trojanen van het slagveld gered (afb. 5). Alleen de redding van het lijk is niet uit Homeros zelf bekend, maar uit latere bronnen, met name uit de *Aias* van Sophokles.

afb. 5 De grot van Sperlonga met de beeldengroepen. Reconstructie van B. Andreae.

We weten uit een beschrijving van de historicus Suetonius dat keizer Tiberius (die van 14 tot 37 regeerde) in 26 n.Chr. tijdens een banket in deze grot ternauwernood aan een neervallend rotsblok wist te ontsnappen. Volgens de schrijver is dit een van de redenen geweest waarom Tiberius zich niet meer in Rome wilde vertonen en naar Capri uitweek. Hij is in ieder geval niet meer teruggekomen in dit luxe buiten van de ons helaas onbekende bezitter van die villa - of was hij dat zelf? De omvang van het complex en de vermelding bij Suetonius zijn redenen om Tiberius inderdaad als eigenaar aan te merken. Op Capri liet hij een soortgelijke fantasie in de nu bij toeristen bekende Blauwe Grot inrichten. De Sperlonga-beelden moeten dan ook van vóór dat jaar dateren. De villa bleef wel in gebruik en was zeker nog zo'n 150 jaar later in goede staat. In de middeleeuwen woonden er monniken in en om de grot. Zij hebben de beelden vermoedelijk stukgeslagen, de grote brokstukken in de kalkovens verwerkt en de grot afgesloten, waarna deze eeuwenlang verborgen bleef. Pas bij de aanleg van een weg rond 1960 kwam het complex weer tevoorschijn. Op de interpretatie van de beelden kom ik nog terug.

In Baiae, een luxe badplaats en Kurort vlak bij Napels, had keizer Claudius (41-54) een buitenverblijf dat nu voor een groot deel onder

de zeespiegel is verdwenen. Hier werden in dezelfde tijd als in Sperlonga in een banketzaal resten van de genoemde Polyphemosgroep gevonden (afb. 1). Deze moet dus in de tijd van Claudius voor die plaats zijn vervaardigd. Of deze keizer een specifieke ideologische betekenis aan het thema hechtte, weten we niet. Het is welbekend dat hij een geletterd man was en zelf literatuur bedreef. Ook zal hij de groepen in Sperlonga hebben gekend via zijn oom Tiberius.

Odysseus als oervader van de keizerlijke familie

Marcus Antonius, Tiberius en Claudius behoren tot een en dezelfde familietak van de Julisch-Claudische dynastie, namelijk de Claudische. Bernhard Andreae heeft erop gewezen dat Tiberius een soortgelijke stamboom liet maken als Caesar. Volgens deze waren zij afstammelingen van een zoon van Odysseus en Kirke, Telegonos (‘de ver weg geborene’) die de stamvader van de Sabijnen was en Tusculum zou hebben gesticht. Zo mochten ze zich rekenen tot de oudste families van Rome en konden ze prat gaan op een belangrijke mythologische voorouder. Door deze vestiging van een nazaat van Odysseus in Italië werd het vijandelijke beeld al minder scherp; Odysseus hielp immers indirect mee aan de opbouw van het jonge Rome.[5.]

In deze traditie kan Odysseus natuurlijk niet in de rol van grote vijand van Troje worden voorgesteld, maar moeten andere aspecten van zijn gecompliceerde persoonlijkheid naar voren worden gehaald. De Homerische Odysseus bestaat uit twee karakters: in de *Ilias* en verhalen rond het beleg is hij een sluwe figuur die steeds de goede listen (bijvoorbeeld het Trojaanse Paard!) weet te bedenken en zelf als geslepen diplomaat optreedt. Hij is geen slecht of laf strijder, maar heeft niet de voorbeeldige moed van een Aias of een Achilleus. De indruk is dus vaak negatief: onbetrouwbaar, veelprater, draaikont en wat dies meer zij.

In de *Odyssee* krijgt de vindingrijkheid, getuige het Polyphemosverhaal, de overhand. Daar zien we in Odysseus ook een pechvogel die tegen zijn wil en om voor hem zelf onverklaarbare redenen liefst tien jaar moet zwerven om dan pas, arm als een kerkrat, zijn dierbare echtgenote Penelope terug te zien in een door vrijers leeggegeten paleis. Ondanks de voortdurende tegenslag geeft hij de moed nooit op. Hij wekt bij de lezer vaak medelijden, al wil hij dat niet eens; hij moet en zal er immers zelf uitkomen. In de latere eeuwen blijven beide zijden van Odysseus naast elkaar bestaan, maar lijkt het tweede aspect te domineren. Vooral vanaf de hellenistische tijd is Odysseus symbool voor doorzettingsvermogen en drager van alle lijden.

De keuze van Odysseus door de Claudische familie is gebaseerd op twee motieven. In de eerste plaats de dynastieke gedachte, de afstamming van een belangrijke Griekse mythologische figuur waardoor aan het geslacht der Claudii luister werd bijgezet. Daarnaast gold de waarde van Odysseus als edele volhouder, een moreel aspect dus. Die eerste notie zal voor vele Romeinen niet direct duidelijk zijn geweest. Ze is sterk intellectualistisch. Dat Odysseus namelijk aan de Italiaanse kust afstammelingen had, was slechts uit obscure bronnen bekend. Daar komt bij dat Aeneas natuurlijk een stuk beroemder was en al door de Iulii was ‘ingepikt’. De Claudische tak van de dynastie kreeg nauwelijks gelegenheid om zich in het openbaar te ontplooien en door de opstelling van kunstwerken of het laten schrijven van een soortgelijk werk als de *Aeneis* zijn verse reputatie ingang te doen vinden.

Wat Sperlonga betreft is ook de topografie een reden voor deze keuze. Het uitzicht op de woonplaats van Kirke hield de herinnering aan Odysseus levend.

De plaatsing van Odysseuskunstwerken juist in een banketzaal lijkt vreemd, maar is in die esoterische, want aan weinigen voorbehouden atmosfeer verklaarbaar. Een groot diner kon immers een literair en cultureel element nauwelijks ontberen. Dat wisten de Romeinen even goed als de Grieken; men denke aan het *Symposion* van Plato. Zelfs in het *Satyricon* van Petronius uit het midden van de 1e eeuw n.C. willen rijke parvenus de geleerde en geletterde milieus napen door aan een feestmaal geleerde gedichten voor te dragen. Men kan zich dan ook zonder moeite voorstellen hoe de keizerlijke disgenoten zich onderhielden met bekende en minder bekende thema's in kunst en literatuur en dat de op het eerste gezicht zo makkelijk te interpreteren Odysseusverhalen daarbij stof tot discussie konden opleveren.[6.]

Tiberius zelf was overigens even sterk als Claudius geïnteresseerd in literatuur. Hij bracht enige tijd op Rhodos door als leerling van de filosoof Poseidonios en heeft daar de kunst van het goede debat leren waarderen.

Datering en stijl

afb. 6 De Laokoön, begin 1e eeuw n.Chr. Nu in de Vatikaanse Musea te Rome. Foto van auteur.

De beeldengroepen zijn te dateren tussen het midden van de eerste eeuw v.Chr. en het midden van de eerste eeuw n.Chr. op grond van de beschreven historische en archeologische context. De makers van de beelden in Sperlonga - in ieder geval van de Skylla - zijn al genoemd. Zij waren reeds eeuwen geen onbekenden voor de archeologen, aangezien zij door Gaius Plinius Secundus in diens *Naturalis Historia* ('Natuurlijke Historie', boek 36, paragraaf 37) genoemd worden als de makers van de Laokoön. Dit beroemde beeld dat reeds in 1506 was gevonden (afb. 6), vertoont een aantal stijlkenmerken die ook aan de Sperlongagroepen afgelezen kunnen worden. De behandeling van het marmer is gelijk en in de uitbeelding van de spieren, het haar en de emoties op het gelaat van Laokoön, de mannen van de Skyllagroep en Polyphemos vinden we overeenstemmingen. Lang bestaat er controverse over de vraag of die beeldhouwers nu de makers zijn van het marmeren beeld in Rome of van een niet bewaard gebleven voorbeeld. Er is voorts door sommigen aangenomen dat die Laokolin zelf een origineel uit vroeger tijd zou zijn. De inscriptie in

Sperlonga illustreert duidelijk dat het gaat om drie beeldhouwers uit Rhodos die marmeren beeldengroepen maken. De groepen in de grot zijn, zoals gezegd, door de stutten duidelijk gekenmerkt als kopieën van bronzen originelen. We kunnen daaruit afleiden dat ook de Laokoön een kopie is. Daarvoor is overigens nog een belangrijke aanwijzing. Plinius heeft zijn natuurgeschiedenis naar materie en materialen in de natuur geordend en behandelt kunstwerken in de materiaalcategorieën. De Laokoön nu komt voor in de afdeling over het brons en de toevoeging over de beeldhouwers heeft te maken met hun uitzonderlijke technische vaardigheid om een bronzen compositie in steen of marmer na te maken.

Wellicht heeft Tiberius de drie beeldhouwers reeds tijdens zijn verblijf op Rhodos of anders daarna opdracht gegeven om de ons helaas onbekende originele kunstwerken te vervaardigen. In dit geval gaan we er overigens stilzwijgend van uit dat hij Sperlonga zelf liet inrichten. Waar die gestaan hebben is volstrekt onbekend. Geen enkele antieke schrijver bericht iets over beelden op Rhodos met dit onderwerp. Wel weten we uit laat-middeleeuwse overlevering dat er in Constantinopel een bronzen Skyllagroep was die door de kruisvaarders van de Vierde Kruistocht in 1204 zou zijn verwoest. Dit is volgens Andreae het origineel van de marmeren groep in Sperlonga. Jammer genoeg zijn er geen duidelijke afbeeldingen of nauwkeurige beschrijvingen bekend die deze hypothese kunnen staven.

Laokoöin past wel in de Homerische traditie; zijn lot wordt door Aeneas in de *Aeneis* verteld en hij is daarmee een voorbode van de ondergang van Troje en - zij het indirect - van de stichting van Rome. Laokoön kan dus als een symbool van de nieuwe staat in Italië worden beschouwd. Ook deze figuur zou in opdracht van de keizer kunnen zijn gemaakt. Het beeld heeft volgens genoemde Plinius later in het paleis van keizer Titus (79-81) gestaan en is ook op een met die mededeling overeenkomende plek in Rome gevonden. De controverse over de datering lijkt met de bovengenoemde verbinding tussen marmer en brons van kopie respectievelijk origineel opgelost.[7.]

Oorsprong in Pergamon en/of Rhodos?

Gelukkig beschikken we over een aantal aanwijzingen in de kunst van de 3e en 2e eeuw v.Chr. voor een nadere dateringspoging. Van de groep van Odysseus met het lijk van Achilleus zijn meer exemplaren bekend. Deze gaan, naar algemeen inzicht in de archeologie, terug op een voorbeeld uit het begin van de 2e eeuw v.Chr. dat eveneens verloren is gegaan. In die tijd ontstaan composities met gecompliceerde opbouw. Dat gebeurt vooral in Klein-Azië en Alexandrië, de dan meest vooraanstaande kunstcentra van de antieke wereld. Pergamon zorgt voor een reusachtige productie van kunstwerken. Het in de eerste helft van de 3e eeuw nog onaanzienlijke stadje is namelijk door gunstige veroveringen en overwinningen rijk geworden en wil zich in allerlei opzichten doen gelden. De overwinning op de Gallische stammen die rond 220 in het noorden van Turkije waren binnengevallen, wordt vereeuwigd in monumenten als ‘De stervende Galliër’ (nu in de Capitolijnse Musea te Rome) en ‘De zelfmoord van een Galliër en zijn vrouw’ (nu in het Thermenmuseum te Rome), welk laatste beeld compositorische overeenkomsten met de juist genoemde Odysseusgroep vertoont. Topstuk vormt het grote altaar voor Zeus waarvan de reliëfversiering sinds een eeuw in het Pergamonmuseum te Oost-Berlijn is. Dit fries, voorstellende de mythische strijd tussen goden en Giganten, geeft inzicht in de smaak van de eerste helft van de 2e eeuw v.Chr. Zeer barokke

vormen overheersen, vol van acrobatische houdingen van de lichamen, emotionele uitdrukkingen op de gezichten en gespierde vleespartijen. Kortom: passie voert de boventoon. In die traditie lijken de beeldengroepen van Sperlonga goed te passen.

Meer nog dan de beelden in Ephesos en Baiae geven zij een idee van de aandacht voor lijden en emotie die zo heerste in het hellenisme. Met de ingehouden emotie van Homeros lijkt dit weinig meer van doen te hebben, maar door de intellectuele boodschap die er achter de kunstwerken schuilgaat, is dat toch slechts schijn.

De Rhodische achtergrond van Athanadoros, Polydoros en Hagesandros leidt naar het grote eiland voor de Turkse kust dat in dezelfde periode als Pergamon enige successen in oorlogen tegen piraten weet te boeken. Het blijft bovendien afhankelijk van de grote machtsblokken Egypte en Pergamon en weet zich op den duur van de steun van Rome te verzekeren. Daardoor kan op het eiland een economische hoogconjunctuur ontstaan, waarvan ook de kunstenaarsateliers profiteren.

De Skyllagroep is in de ogen van Andreae een

allegorische voorstelling van een overwinning op de geduchte piraten. De vorm van het schip, de tijd van ontstaan en enige literaire achtergronden zouden daarvoor pleiten. Hoe aantrekkelijk de theorie van de Duitse geleerde ook is, zijn gedachten ontberen steun in de vorm van concrete aanwijzingen op het eiland zelf.

Wat die zeeslagen betreft, ze mogen niet worden overgewaardeerd aangezien we weten dat het eiland in dezelfde mate als andere eilanden en kustgebieden geplaagd zal blijven, totdat de Romeinse admiraal Pompeius in 66 v.Chr. pas het piratendom voor lange tijd de kelder weet in te jagen. Een trots monument lijkt in dat licht dan ook twijfelachtig. De scheepsvorm van Odysseus' schip is inderdaad van Rhodische herkomst. Dit gegeven sluit niet uit dat het model ook elders gebruikt werd. Het literaire motief betreft het hellenistische gedicht *Alexandra* van Lykophron waarin een slaaf van Kassandra (= Alexandra, een zuster van de Trojaanse held Hektor die met zienersgaven was begiftigd, maar door niemand werd geloofd) alle door zijn meesteres gegeven voorspellingen navertelt. Dit gebeurt in een gecompliceerde vorm wat betreft taal en inhoud, waarbij de personages zelden bij hun gewone naam worden genoemd.

Andreae neemt aan dat deze Lykophron aan het begin van de 2e eeuw v.Chr. in de Rhodische politiek werkzaam is geweest en dat hij onder meer aan een diplomatieke missie naar Rome heeft deelgenomen. Op verborgen wijze stelt hij Laokoein en Skylla aan de orde. Deze twee figuren zouden volgens Andreae symbool staan voor de ondergang van Troje en tegelijk ook van de vooral voor Rome zo belangrijke traditie. Zo zouden ze in de kunst van zijn tijd de overhand hebben gekregen. De lectuur van het dichtwerk geeft tot een dergelijke gedachte naar mijn mening weinig aanleiding. De genoemde personages komen inderdaad voor, maar naast hen zovele andere. Of we uit die enkele regels de plaats van herkomst van de Skylla en Laokoein mogen afleiden, lijkt me daarom twijfelachtig. We houden dus de herkomst van de kunstenaars als enig vaststaand gegeven over, maar ook dat feit lijkt van betrekkelijk weinig waarde, daar zulke lieden zich begaven naar de plaats waar een opdrachtgever hen maar liet komen.

Polemiek dus wat betreft de oorsprong - en dat niet alleen in deze paar regels maar ook in de vakpers -, weinig twijfel over de met name door genoemde Andreae gelegde verbanden over de Claudische familie en haar band met Homeros. De verlegenheid van de Romeinen met Homeros ging dus in ieder geval niet voor iedereen op. Ons rest een drietal kunstwerken van hoog niveau die de spannende verhalen van Odysseus op virtuoze wijzen verbeelden.

Eindnoten:

1. Zie K. Schefold/F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troja in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1989. Daarin worden ook hellenistische en Romeinse doorwerkingen van de klassieke kunst behandeld en afgebeeld.
2. Zie vooral P. Zanker, *Augustus und die Macht* der *Bilder,* München 1987. Voorts E. Simon, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zettenwende,* München 1986; *Augustus und die verlorene Republik*, Mainz 1988 (boek bij een tentoonstelling in Berlijn, 1988).
3. Zie voor themata en verwerking en voor persoonlijke toepassing van motieven door Romeinse historische personen respectievelijk E.M. Moormann/W. Uitterhoeve, *Van Achilkus tot Zeus*, Nijmegen 1987 (1990^3) en E.M. Moormann/W. Uitterhoeve, *Van Alexandros tot Zenobia*, Nijmegen 1989.

4. Ook voor een niet in de materie ingevoerde lezer zeer leesbaar: B. Andreae, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*, Mainz 1982; B. Andreae, *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz 1988. Ik ben me ervan bewust dat de fijnzinnigheid van Andreae's redeneringen in dit beknopte artikel nauwelijks tot hun recht kunnen komen, maar zal toch in een aantal opzichten een ander standpunt innemen. Een uitvoeriger discussie hoop ik elders met de auteur te mogen voeren.
5. Hierover publiceerde B. Andreae alleen nog een wetenschappelijk opstel in *Studien zur klassischen Archäologie. Festschrift für Friedrich Hiller*, Saarbrücken 1986, 123-141.
6. Zie over zulke villa's R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988.
7. De datering van de Laokoön in de tijd van keizer Vespasianus (69-79) en/of zijn zoon Titus wordt 'auf Grund ihres eklektischen Charakters und starren Forms' nog aangehangen door Schefold/Jung (genoemd in noot 1) p. 357-360 (met bibliografie).

Ineke Sluiter

His master's voice
De rol van Homerus in het antieke onderwijs

'Homerus is de eerste, de middelste en de laatste, omdat hij iedere jongen, iedere man en iedere bejaarde zoveel van zichzelf biedt als ieder verwerken kan.' Deze woorden wijdt Dio Chrysostomus (tweede helft van de eerste eeuw v. Chr.) in een oratie die uit één uitvoerig studie-advies bestaat, aan de grootste dichter van de Grieken, de leermeester van Griekenland.[1.]

En inderdaad werden de Grieken bijna van de wieg tot het graf in de meest verscheidene situaties met Homerus geconfronteerd. Dit artikel gaat vooral over de rol van Homerus in het antieke onderwijs, over de vraag wat de Grieken van Homerus dachten te kunnen leren en over de kritische reacties die het gebruik van Homerus als voorbeeld en leerstof voor de jeugd opriep.

De schoolpraktijk.

Homerus was niet alleen de Moeder de Gans die stof tot verhaaltjes bood in de kinderkamer, maar ook de Aap Noot Mies waarmee kinderen leerden spellen. Dat gebeurde namelijk onder meer aan de hand van lijsten met namen van goden en heroën, bijv. *Ο.δυσ.σευσ... Αν.τιλο,χοζ* (O-dys-seus ... Anti-lo-chos). Ter vergroting van het leesgemak is lettergreepscheiding aangebracht, net als in onze oude leesmethoden (wei-de; scha-pen). Leren lezen deed je bij de *grammatistes*, de onderwijzer van de lagere school, die ook het eerste rekenonderwijs verzorgde. Het volgende stadium van de opleiding kwam voor rekening van de *grammaticus*, die taal- en literatuuronderwijs gaf.[2.] Het lezen, verklaren en uit het hoofd leren van Homerus nam in zijn lessen zo'n grote plaats in dat er een hele serie spot-epigrammen is waarin de grammaticus getypeerd wordt met behulp van verwijzingen naar Homerus. Homerus zelf wordt daarbij weer bij uitstek gekarakteriseerd door de eerste vijf verzen van de *Ilias*, die zo bekend zijn dat zelfs vandaag de dag vele (oud-)gymnasiasten ze uit het hoofd kunnen opdreunen. Een voorbeeld van zo'n gedichtje is:

> *Achilles' wrok* was ook voor mij de bron voor vele rampen,
> die gruwelijk de filoloog met armoede doet kampen.
> Ach, had die wrok ook mij gedood, tezamen met de Grieken,
> dan zou de honger, letterlijk, mijn leven met verzieken.
> Maar nee: die oude schaakpartij van Helena en Paris
> maakt dat deze jongen bier nu een bedelaas is![3.]

Het is met het gebruik van Homerus in de klas een beetje alsof wij het vak Nederlands zouden laten onderwijzen aan de hand van Karel ende Elegast of - beter voorbeeld - met behulp van de Statenvertaling van de Bijbel. Het taalstadium dat bestudeerd werd en dat vaak als norm werd aangehaald, was dat van een grijs verleden. Een grammaticus uit de tweede eeuw na Chr. moest dus wel grote afwijkingen constateren tussen datgene wat hij om zich heen hoorde en datgene wat hij beroepshalve bestudeerde, verklaarde en onderwees.

Wat moesten de leerlingen precies met Homerus doen? Ze moesten hem *lezen*, wat op zichzelf niet eenvoudig was omdat woordscheiding in de gebruikte teksten gewoonlijk ontbrak. Die moest je dus zelf aanbrengen en verder moest goed gelet

worden op de lengte van de lettergrepen, de aspiraties en de accenten. Vervolgens moesten eventuele dichterlijke wendingen verklaard worden en moeilijke woorden (glossen) geparafraseerd. Bovendien kwamen in de gedichten allerlei verwijzingen naar personen, gebeurtenissen en zaken voor die óók begrepen en uitgelegd moesten worden. Verder werd aandacht besteed aan de vraag hoe de woorden gevormd of afgeleid waren en leerde men iets over de grammaticale regelmaat (‘rijtjes’). Uiteindelijk moest men dan in staat zijn de gelezen literatuur te vergelijken met andere teksten en zich een oordeel te vormen over waarde en kwaliteit van het gelezene.[4.]

In de praktijk werkte men aan de realisatie van de hierboven beschreven ‘taken van de grammatica’ (wij zouden, vrees ik, ‘leerdoelen’ zeggen) binnen het kader van de leer van de woordsoorten. Die woordsoorten waren geleidelijk aan ‘ontdekt’, en in de loop van de derde eeuw voor Chr. werden er door de grammaticus Aristarchus acht onderscheiden, namelijk naamwoord, werkwoord, voornaamwoord, deelwoord, bijwoord, voorzetsel en voegwoord. De definities van deze woordsoorten komen niet altijd volledig overeen met wat wij eronder verstaan.

Nu ging men bij het bestuderen van een dichter verschillend te werk. Voor alle grammaticale punten was het een handig begin om eerst eens alles wat je van een bepaald woord afwist op een rijtje te zetten - we moeten er daarbij ook aan denken dat ‘grammatica’ in de Oudheid niet veel grotere eenheden dan woorden pleegt te bestuderen. Ontleden is voor de antieke grammatici (en hun leerlingen) dan ook altijd *taal*kundig ontleden, niet *rede*kundig. Daarnaast (in de praktijk: daarna) kon je je bezighouden met zaken van inhoudelijke aard, dus inhoudelijk commentariëren.[5.]

Scholia en Epirismen

Voorbeelden van de eerste benadering kunnen we aantreffen in de Epimerismen en in de Scholia, voorbeelden van de tweede werkwijze vooral in de Scholia, maar natuurlijk ook in allerlei passages in antieke auteurs die zich helemaal niet primair met grammaticale studies bezighouden, maar die anderszins aanleiding zien om zich uit te spreken over of zich te beroepen op een Homeruspassage of een tekst van een andere dichter.

Onder Scholia verstaan we - zoals uit het bovenstaande al enigszins valt af te leiden - antieke commentaren op en interpretaties van antieke teksten, die ofwel in de marges van de handschriften genoteerd werden, ofwel in aparte boeken werden ondergebracht. Ze bestaan meestal uit een lemma, d.w.z. het stukje tekst waarop het commentaar betrekking heeft, gevolgd door de opmerkingen van de commentator.

Epimerismen zijn de uitsplitsingen van een vers of zin in de grammaticale bestanddelen ervan, die vervolgens uitvoerig geclassificeerd worden. De Homerus-epimerismen volgen deels de tekst (d.w.z. dat woord voor woord de tekst geanalyseerd wordt, waarbij de volgorde van Homerus wordt aangehouden), deels zijn ze alfabetisch geordend (het betreft daarbij voornamelijk latere compilaties). Soms zijn ze in vraag- en antwoordvorm gegoten, zodat een catechismus-achtig effect ontstaat. Uiteraard worden niet alle commentaren ‘in de klas’ gebruikt. Sommige ervan zijn voor een wetenschappelijk publiek bedoeld. Enige voorbeelden ter verduidelijking:

De Scholia op *Ilias* A 1 *Μηντν αειδε*, ‘bezing de wrok’, gaan uitvoerig in op de vraag waarom Homerus met een zo omineus woord als *μηνιζ* ‘wrok’ begint. Volgens de scholiast wordt hierdoor de aandacht van de lezer gevangen en kunnen we vast wennen aan de *παθη*, ‘emoties, hartstochten’, die verder ook zo'n grote rol zullen spelen. Bovendien maakt het de lofprijzingen van de Grieken die zullen volgen, geloofwaardiger doordat hiermee enig tegengas geboden wordt. Verder is *μηνιζ* het uitgangspunt van de latere gebeurtenissen. De oorlog tegen de Trojanen begint pas goed als Achilles zich terugtrekt uit de strijd, omdat de Trojanen nu pas op hun beurt een uitval durven te ondernemen. De periode vóór Achilles' wrok was veel minder spectaculair en bood de dichter domweg geen geschikte stof. Waarom - zo wordt verder gevraagd - heet het werk dan niet de *Achilleia*? Omdat Achilles niet, zoals

Odysseus in de *Odyssee*, de enige held is die in de *Ilias* optreedt. Als laatste opmerking wordt heel kort de afleiding van het woord *μηνιζ* gegeven.

De epimerismen op hetzelfde vers en hetzelfde woord wijden ongeveer 2 1/2 bladzijde aan de classificatie van *μηνιζ*, de afleiding ervan, en afleidingen van het verwante *μενοζ* '(geest)-kracht, drift'. Verder wordt uitvoerig stilgestaan bij de juiste verbuiging ervan, waarbij in het algemeen alle mogelijke verbuigingen van woorden op -*ιζ* de revue passeren. Tenslotte komt het accent aan de orde en wordt het betekenisverschil tussen *μηνιζ* en *κοτοζ* behandeld, dat volgens de commentator bestaat uit het feit dat *κοτοζ* de duurzame herinnering aan geleden onrecht, die ook in mhniz zit, vergezeld doet gaan van wraakgevoelens (*αντιλνπησαι*).

De bestudering van Homerus kon in diverse gradaties van grondigheid plaatsvinden: In het *Symposium* van Xenophon wordt aan ene Niceratus gevraagd op welke intellectuele prestatie hij trots is. Deze vertelt dan dat zijn vader, die graag wilde dat hij een *αγαθοζ*

ανηρ, een 'gentleman', zou worden, hem de hele *Ilias* en *Odyssee* uit het hoofd had laten leren, en dat hij dus nog steeds in staat was om die uit zijn hoofd op te zeggen.[6.] Grappig is, dat vele eeuwen later Michael Psellus (elfde eeuw na Chr.) naar eigen zeggen dit kunstje voor de *Ilias* ook beheerste (Marrou 1960, 449). De meesten kwamen echter zover niet, maar lazen in elk geval wel alle 'highlights' en waren op de hoogte met de hele inhoud.[7.]

Wat leert een mens van Homerus?

De vraag wat je eigenlijk leert van Homerus, werd verschillend beantwoord, maar dát Homerus een meerwaarde had stond buiten kijf - nooit werd hij uitsluitend beschouwd als een leverancier van materiaal voor de taal- en literatuurles. Volgens sommigen was hij bij uitstek een autoriteit op militair gebied; hij behandelde per slot van rekening niet voor niets een *oorlog*.[8.] Een gunstig neveneffect van de bestudering van Homerus was dat de algehele morele instelling van de lezer positief door hem werd beïnvloed. Hij illustreerde in zijn helden immers een bijzonder navolgenswaardige levenscode. De navolging van literaire voorbeelden komt vrijwel steeds aan de orde als het over Homerus gaat. Het is een gewenst doel van zijn lectuur of wordt juist als *één* van de voornaamste bezwaren tegen het gebruik van literatuur als *Ilias* en *Odyssee* aangevoerd. Dát men het literaire voorbeeld zal navolgen, wordt nauwelijk serieus betwijfeld.

Attische kan, midden Se eeuw v.Chr. Odysseus (met zonnehoed) bij de ingang van de onderwereld.

Anderen gingen veel verder en zagen in het werk van Homerus de aanzet tot *alle* wetenschappen en vakken. Homerus wordt in hun ogen tot een met recht encyclopedisch leerboek. De meest extreme serieuze vertegenwoordiger van dit standpunt is de onbekende schrijver van het tractaat *de vita et poesi Homeri II* ('over het leven en werk van Homerus II', toegeschreven aan Plutarchus). Daarin wordt expliciet betoogd dat Homerus niet alleen maar mooie verhalen bevat, maar dat

hij op de hoogte was van elke wetenschap en ieder vak, en dat hij aan zijn opvolgers de aanzet en a.h.w. de *απερματα*, de zaadjes, verschafte voor allerhande theorie en praktijk (*o.c.* 6). Dit wordt vervolgens op allerlei terreinen uitvoerig gedemonstreerd, begrijpelijkerwijs door de context van de ‘bewijsplaatsen’ volstrekt te negeren.

Ik volsta hier met enkele voorbeelden. In Homerus' werk worden volgens de schrijver van *de vita etc.* allerlei astronomische fenomenen behandeld. Weliswaar gaat Homerus daarbij niet zo gedetailleerd te werk als Aratus, maar te zijner verontschuldiging wordt aangevoerd dat astronomie ook niet het hoofdthema van zijn werk was. Voor de goede orde: Aratus was de auteur van een beroemd astronomisch handboek!

Ook latere filosofische ideeën over de mens en de ziel (122 vv.) zouden hun oorsprong in Homerus vinden. Een voorbeeld: (123) ‘Hij laat ook dit zonneklaar blijken dat hij de mens eigenlijk identificeert met de ziel, en wel in deze verzen [*λ* 90 v.]: “Daar naderde de ziel (*φνξη* eerste naamval, vrouwelijk) van de Thebaan Teresias, met (lett.: vasthoudend, deelwoord, eerste naamval, mannelijk) een gouden scepter”. Want hij schakelt expres van het woord *φνξη* over op de mannelijke vorm, om te laten zien dat de ziel identiek is aan Teresias.’ De dubieuze kwaliteit van dit argument behoeft geen betoog.

Nog een voorbeeld: (125) ‘Dan is er nóg een leerstelling van Pythagoras, namelijk dat de zielen van overledenen naar andere soorten lichamen verhuizen. Ook dat valt in het geheel niet buiten Homerus' denkwereld: Die laat immers zowel Hector als Antilochos als Achilles zelf met hun paarden spreken, en niet alleen dát: Hij laat ze ook luisteren [d.w.z. de paarden zeggen iets terug! I.S.] en hij laat Odysseus eerder door zijn hond herkennen dan door mensen, zijn verwanten. En wat anders demonstreert hij zo, dan de gemeenschappelijkheid van de rede en de zielsverwantschap tussen mensen en andere levende wezens? En dat degenen die de runderen van Helios opaten daardoor ten onder gingen, bewijst dat niet alleen runderen, maar ook alle andere levende wezens door de goden in ere gehouden worden, omdat ze naar hun mening deel hebben aan dezelfde levensnatuur.’

De schrijver van *de vita etc.* spreidt wel een extreem vertrouwen in de alwetendheid van Homerus ten toon, maar dat aan Homerus een grote autoriteit werd toegekend, was niets bijzonders. Een Griek bleek zich onder de meest uiteenlopende omstandigheden op Homerus te kunnen beroepen, en wat meer is: dat deed hij ook, getuige de volgende voorbeelden. In het zevende boek van Herodotus wordt beschreven hoe de Grieken de hulp van Gelon van Syracuse inroepen tegen de Perzen.[9.] Gelon verklaart zich bereid hen te helpen, mits men hem het opperbevel verleent. Verontwaardigd repliceert de Spartaanse gezant (VII 159): ‘Waarachtig, luid zou Pelops' zoon Agamemnon jammeren, als hij hoorde dat door Gelon en zijn Syracusanen aan de Spartiaten het opperbevel ontnomen werd.’ Gelon bindt een heel klein beetje in en stelt voor dat het opperbevel gedeeld zal worden. Met de helft, het bevel óf ter land óf ter zee, gaat hij ook akkoord. Dan grijpt de Atheense gezant - die in Gelons woorden natuurlijk een bedreiging van Athene's hegemonie ter zee ziet - in: Athene moet het bevel ter zee houden. En hij beroept zich expliciet op Homerus (VII 161): Van Atheense afkomst immers was volgens *Ομηροζ ο εποποιοζ* (‘de ependichter Homerus’) de man die voor de muren van Troje de beste was in het opstellen en organiseren van het leger - daarmee kunnen de Syracusanen zich troosten: Het is niet de eerste de beste concurrent waartegen zij het in deze aangelegenheid moeten afleggen.[10.]

In een situatie waarin voor ironie geen plaats is, wordt hier dus een beroep gedaan op de woorden van Homerus, die inderdaad in de Catalogus in de *Ilias* de hierboven

bedoelde eervolle vermelding verleent aan de Athener Menestheus (B 552 vv.). Pikant detail is dat deze verzen zo goed als zeker onecht zijn en toegevoegd werden om de bittere pil van Athene's totale onbetekenendheid in *Ilias* en *Odyssee* wat te verzoeten.[11.]

Een minder serieus geval is Lucianus' satirische dialoog over de *παρασιτικη τεξνη*, ‘het parasieten-vak’, waarin de kunst van het parasiteren expliciet op Homerus teruggevoerd wordt onder verwijzing naar *ι* 5-10 (de woorden van Odysseus tot Alcinoös): ‘... in het algemeen kan ik mij geen schonere levensvervulling voorstellen dan wanneer vreugde in het bestaan gans een volk vervult en in het paleis de gasten [*δαιτνμονεζ*] langs de wanden van de grote zaal zitten te luisteren naar een lied, terwijl de tafels rijk zijn beladen met brood en vlees en de schenker, wijn uit het mengvat scheppend, die rondbrengt om de

bekers te vullen' [vert. v. Jan v. Gelder]. De parasiet Simon geeft een wetenschappelijk tintje aan zijn theorie door ook nog plechtig te verklaren dat (*δαιτνμονεζ* (*ι* 7) eigenlijk een oud woord voor parasiet is.[12.] En is zo'n uitleg van een moeilijk woord eigenlijk geen keurige parodie van wat men op school geleerd had met glossen te doen?

Tegenover zo'n parodie staan de plaatsen waar Homerus door latere wetenschappers als een oude, gezaghebbende collega wordt geciteerd. Zo meldt de medicus Hippocrates[13.] dat als mensen afvallen, hun gewrichten makkelijker uit de kom kunnen schieten dan als ze op gewicht zijn. Ze schieten er ook gemakkelijker weer in. Als argument voor deze bewering zegt hij dat bij ossen de poten het gemakkelijkst uit de kom plegen te schieten als ze op hun magerst zijn, d.w.z. tegen het einde van de winter. Past het aanhalen van een dergelijk voorbeeld wel in een medisch geschrift, vraa hij zich dan even bezorgd af: Ja, wel degelij Want Homerus vermeldt terecht dat van alle veesoorten runderen het het zwaarst hebben in dat seizoen, en van de runderen weer de ploegossen, omdat die 's winters ook nog werken.[14.] En bij hen - zo voegt Hippocrates vliegensvlug weer toe - vliegen de poten dus het meest uit de kom. Zo dient Homerus hier zowel om het gebruik van een bepaald voorbeeld te legitimeren (in dit geval het feit dat je het als jezelf respecterend wetenschapper überhaupt over ossen mag hebben), als om dat voorbeeld inhoudelijk te staven (uit Homerus volgt ook dat Hippocrates' opvattingen over de gewichtsschommelingen van ossen aannemelijk zijn).

De kritiek.

Homerus werd veelal beschouwd als een bron van kennis en als een schrijver van een navolgenswaardig ethisch niveau - maar niet iedereen dacht er zo over. De filosoof Xenophanes (6e eeuw v. Chr.) had al bezwaar tegen Homerus' godenwereld met zijn al te menselijke trekjes van haat en nijd en dubieuze sexuele moraal (fr. 11) en hij was niet de enige. Soms werden bezwaarlijke punten vergoelijkt, bijvoorbeeld door pseudo-Plutarchus: Deze verklaart de minder aantrekkelijke punten van Homerus als een bewuste kunstgreep van de dichter waardoor al het goede extra reliëf krijgt.[15.] In andere gevallen past men ook wel een allegorische verklaring toe.[16.]

Soms echter werd Homerus werkelijk ten enenmale ongeschikt bevonden om aan de jeugd voor te leggen. Het voorbeeld bij uitstek van deze opvatting is natuurlijk Plato. In twee uitvoerige passages van zijn *Republiek* laat Plato Socrates spreken over de rol van de dichters in de opvoeding van de wachters en sinds Plato is de educatieve bruikbaarheid van Homerus - als de belichaming van het traditionele onderwijs - in elk geval een erkend punt van discussie.[17.]

De eerste passage beslaat het laatste deel van boek II en het eerste van boek III (376e2-392a2). Daar wordt de opvoeding in twee hoofddelen onderverdeeld, de lichamelijke (*γνμναστικη*) en de geestelijke (*μονσικη*). Van de laatste maken verhalen (*λογοι*) deel uit, die ten dele waar, ten dele onwaar zijn. Het is noodzakelijk dat er een zeer nauwkeurige selectie wordt gemaakt van geschikte verzonnen verhalen (*μνθοι*) (377c).

Nu is het feit dat sommige verhalen verzonnen en dus onwaar zijn, op zichzelf geen bezwaar. De kritiek op Homerus betreft het feir dat zijn werk *afkeurenswaardige* onjuistheden[18.] bevat, die de mensen een verkeerd beeld geven van goden en

heroën, en ze bang maken voor de dood. Het grote bezwaar daarvan is, dat de verhalen over goden en heroën de mensen tot voorbeeld dienen en dat zij dus afkeurenswaardige zaken als model voor navolging nemen. Zo zou het feit dat goden met elkaar vechten (377b8 vv.), een volstrekt ongepaste gedachte, de wachters ertoe kunnen bren en om dat na te doen (378c1 vv. en 378c7 vv.).

Het godenbeeld van Homerus wordt derha ve afgekeurd, zelfs als het Homerus' bedoeling was dat zijn woorden allegorisch opgevat zouden worden (378d3 vv.): Van kinderen mag immers niet verwacht worden dat ze de diepere betekenis uit de hen voorgelegde verhalen destilleren. Nee, wat de jeugd het eerste hoort moét *προζ αρετην* zijn, dus deugdzaamheid stimuleren (378e1 vv.).

Ook de opvattingen die uit Homerus' werk naar voren komen over de dood en de onderwereld (386a vv.) kunnen Socrates' goedkeuring niet wegdragen, evenmin als het overdadige rouwmisbaar waaraan goden en heroën zich bij hem plegen over te geven (387d1 vv.). Bij iemand die *ανταρκηζ* (zelfstandig en onafhankelijk) is - en het doel van de opvoeding is om iemand die karaktereigenschap bij te brengen - past zulk gedrag niet, maar als jongeren dat gedrag voor zich zien bij Home-

rus, zullen ze het nadoen (388d2 vv.). Weer is het de voorbeeldfunctie van de poëzie die het noodzakelijk maakt zeer kritisch te zijn bij het vaststellen van wat wel en niet toelaatbaar is. Opmerkelijk is, dat Plato Socrates wel een duidelijke scheiding laat aanbrengen tussen de ethische en de esthetische kwaliteiten van de poëzie.[19.] De belangrijkste plaats is in dit verband 387b1 vv. waar gezegd wordt dat Homerus en de andere dichters het de inrichters van de staat maar niet kwalijk moeten nemen als die de ideeën over Hades en de dood etc. liever verwijderd zien uit hun opvoedingsmateriaal. Het is namelijk niet vanwege de gebrekkige poëtische kwaliteiten dat die passages geschrapt moeten worden, integendeel. De ongewenstheid van het lezen van deze verhalen is omgekeerd evenredig aan de poëtische kwaliteit ervan, m.a.w. als het rommel was geweest, zou de aantrekkingskracht niet zo groot geweest zijn.

Overigens kraakt Socrates ook inhoudelijk bepaald niet de hele Homerus af: Homerus heeft de jeugd wel, degelijk ook goede voorbeelden te bieden,[20.] maar de kwalijke passages krijgen de meeste aandacht in de discussie.

In de tweede passage (*Rep.* X 595a-608b) toont Socrates aan dat Homerus zich niet kan baseren op enige vorm van *kennis*, maar dat het uitgangspunt voor zijn dichterlijke activiteiten de *schijnbare* werkelijkheid is, wat neerkomt op de gangbare meningen van de massa. Het is begrijpelijk dat die nu juist geen ideale bron van informatie zijn. Homerus is dus ongeschikt als leerstof of als model (606e1 vv.).[21.]

De Christenen en Homerus.

Als geen andere godsdienst in de Oudheid was het Christendom een godsdienst van het geschreven woord.[22.] Toch duurt het opmerkelijk lang voordat de Christenen een eigen onderwijs ontwikkelen. Gedurende de gehele Oudheid was de normale gang van zaken dat jonge Christenen gebruik maakten van de pagane scholingsfaciliteiten. Natuurlijk kwam men daarbij in aanraking met Homerus en andere pagane klassieken en even natuurlijk was het dat meer en meer bezwaar gevoeld werd tegen het mythische godsbeeld waaraan de jeugd werd blootgesteld. Het probleem was dat goede scholing (en dat stond gelijk aan pagane scholing) onontbeerlijk geacht werd voor Bijbelse vervolgstudies.

Christelijke alternatieven voor de bestudering van Homerus c.s. zijn zeldzaam. De moeder van Macrina stelde haar dochter - die dan ook een heilige zou worden - niet aan die pagane rommel vol slechte vrouwen bloot, maar zocht in plaats daarvan toegankelijke passages uit de Bijbel.[23.] Een vergelijkbaar studieprogramma stelt Hieronymus op voor Paula, maar ook dit is een uitzonderlijk geval.[24.]

Een merkwaardig fenomeen doet zich voor als Julianus Apostata, de keizer die het Christendom weer in wil ruilen voor een pagane staatsgodsdienst, een decreet uitvaardigt dat er in de praktijk op neerkomt dat het Christenen onmogelijk wordt gemaakt om nog les te geven.[25.] Verschillende kerkhistorici[26.] leveren in dit verband het verhaal over dat de Christelijke vader en zoon Apollinaris, gedwongen nieuwe wegen te zoeken om ook de Christelijke jeugd de noodzakelijk geachte algemene vorming bij te brengen, ertoe overgaan om delen van de Bijbel in antieke vormen te gieten: De Pentateuch en de historische boeken van het Oude Testament worden in dactylische hexameters herschreven en ten dele bewerkt tot tragedies. Er worden komedies naar het model van Menander en Pindarische lyriek geproduceerd, en het Nieuwe Testament krijgt de vorm van Platonische dialogen. Kennelijk werden

de klassieke *vormen* onontbeerlijk geacht.[27.] De onderwijshervorming van de Apollinarissen stierf een zachte dood zodra men weer normaal naar school kon.

Cruciaal bij discussies van Christelijke schrijvers over het pagane onderwijs was steeds het idee van de scheiding van vorm en inhoud, van bruikbare en onbruikbare elementen.[28.] In dit verband wordt veelvuldig een allegorische interpretatie van de uittocht uit Egypte gebruikt (*Ex.* 3,22 en 12,35-6: Voorts deden de Israëlieten naar het woord van Mozes en vroegen van de Egyptenaren zilveren en gouden voorwerpen en klederen. En de Here bewerkte dat de Egyptenaren het volk gunstig gezind waren, zodat zij hun verzoek inwilligden. Zo beroofden zij de Egyptenaren.). Zoals de Joden de Egyptenaren van gouden en zilveren voorwerpen en kledingstukken beroofden, zo mogen de Christenen oppikken wat voor hen bruikbaar is aan pagane verworvenheden. Dat geldt niet alleen voor materiële zaken: ook culturele verworvenheden, geestelijke schatten van de heidenen, moeten door de Christen 'geroofd' worden en toegepast op de manier die door God bedoeld was.[29.]

Basilius de Grote wijdt een heel tractaatje aan de manier waarop Christelijke jongeren een veilig - want kritisch - gebruik kunnen maken van de pagane literatuur, zodanig dat hun zieleheil erbij gebaat is.[30.] Er zit veel afkeurenswaardigs in de klassieken, ze beschrijven slechte mensen, ze schelden, spotten en beschrijven drankmisbruik en sex en speciaal natuurlijk een godenwereld die volstrekt verwerpelijk is. Maar er valt ook veel goeds te halen. Grappig is de stijl van de verhandeling zelf, die volzit met literaire verwijzingen naar de pagane klassieken.[31.]

Wat betreft Homerus: diens hele poëzie is eigenlijk een lofprijzing van de deugd en zijn hele werk is daarop gericht. De rest is bijzaak[32.] - een opportune toevoeging. Als voorbeeld haalt Basilius Odysseus aan, die, slechts gekleed in zijn meer dan toereikende deugd, de prinses der Phaeacen confronteerde. Verder noemt hij diverse gevallen waarin pagane bekendheden een welhaast Christelijk gedrag ten toon spreidden.[33.]

Grote technische invloed van de pagane opvoeding blijkt bijvoorbeeld ook uit de manier waarop Christelijke schrijvers de Bijbel verklaren. De methodes die daar toegepast worden zijn die van de Griekse filologen. En tenslotte zien we zelfs het verschijnsel epimerismen optreden: Choeroboscus (750-825) onderwerpt de psalmen aan dezelfde woord-voor-woord analyse als de gedichten van Homerus al veel vroeger ondergaan hadden.[34.] Maar dan zijn we kennelijk al in een tijd aangeland waarin ook grammatica met behulp van Christelijke leermiddelen onderwezen wordt.

Attische beker, begin 5e eeuw v.Chr. Aias en Odysseus trachten Achilles tot deelname aan de strijd te bewegen. Phoenix luistert en kijkt toe.

Eindnoten:

1. Dio Chrysost. *Or.* 18,8 (door o.m. Verdenius (7 n. 21) abusievelijk geciteerd als Plut. *Caes.* 41.) Voor een discussie over de vraag of aan Homerus ook een didactische *bedoeling* moet worden toegedicht, zie Verdenius 3 vv. en vooral 20 vv.; voor de dichter als leermeester, vgl. het artikel van dr. S.R. Slings in dit BZZLLETIN-nummer. In de noten gebruik ik de volgende afkortingen: Freeman - K.J. Freeman, *Schools of Hellas*, London 19122; Gnilka - Chr. Gnilka, ΧΡΗΣΙΣ, *Die Methode der Kirchenväter ira Umgang mit der antiken Kultur I. Der Begriff des 'reschten Gebrauchs'.* Stuttgart 1984; Jaeger - W. Jaeger, *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, vol. I New York 19452, vol. II New York 1943; Marrou 1938 - H.-I. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris 1938; Marrou 1960 - H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris 1960[5]. Neuschäfer - B. Neuschäfer, *Origenes als Philologe. Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft 18/2.* Basel 1987 (2 Bnd.). Schenkeveld 1976 - D.M. Schenkeveld, 'De waardering van Homerus' poëzie bij de Grieken', Lampas 9 (1976), 214-242. Sizoo - A. Sizoo, *Herleefd Verleden*, Kampen 1958; Verdenius - W.J. Verdenius, *Homer, the Educator of the Greeks.*
   Meded. der Kon. Ned. Ak. v. Wet. afd. Lett. N.R. 33,5, Amsterdam-London 1970.
2. De taakverdeling tussen *grammatistes en grammaticus* ligt in werkelijkheid iets minder duidelijk, vgl. A.D. Booth, 'Elementary and Secondary Education in the Roman Empire', *Florilegium* 1 (1979), 1-14.
3. *Anth. Pal.* IX 169 (Palladas).
4. Vgl. Dionysius Thrax, *Techne*, Grammatici Graeci I 1, ed. G. Uhlig, p. 54 vv.
5. Schenkeveld 1976 gaat uitvoerig in op de waardering van Homerus' poëzie in de Griekse literaire kritiek.
6. Xen. *Smp.* III 5.
7. Dat is wat Plut. *de aud. poet.* 14e, *ταζ ποιητικαζ* genoemd wordt. Vgl. verder Marrou 1960, 226 vv.; Verdenius 6, noot 17.
8. Aristoph. *Kikkers* 1034 vv.
9. Vgl. Freeman 228.
10. Vgl. Thuc. 2,41,3, waar dezelfde gedachte terugkeert. De mindere zijn van *Athene* is voor niemand een schande.
11. Verdenius 15 met noot 59.
12. *de parasito* 10.
13. Hipp. *περι αρθρων*, ed. Littré dl. 4, c. 8.

14. Volgt een hele verhandeling over het feit dat runderen geen stoppelgras kunnen eten en dat die dus extra blij zijn als het weer voorjaar wordt, compleet met een expliciet aan Homerus toegeschreven vers dat in onze edities niet voorkomt, evenmin trouwens als de vorige verwijzing. Of gaat het om een onjuiste interpretatie van p. 550?
15. *de vita etc*. 218; vgl. 5.
16. Allegorische interpretatie kwam overigens slechts zelden voort uit de behoefte om Homerus te *verdedigen* (Schenkeveld 1976, 23), maar veeleer uit het verlangen het eigen denken in Homerus' werk terug te vinden (t.a.p., 228).
17. Marrou 1960, 113.
18. Het gaat om het *ον καλωζ φενδεσθαι* (377d9; vgl. 377e7 over Hesiodus).
19. Vgl. Jaeger I 35v.
20. Bijv. 389e4 v.; 390d1 vv.
21. Verdenius, 9, identificeert de ‘encomiasten’ die deze mening huldigen, voornamelijk met de rhapsoden, onder vergelijking van Plato's *Ion*.
22. Vgl. voor deze paragraaf vooral Marrou 1938, 387 vv. Voor het Christendom als ‘réligion savante’, Marrou 1960, 418.
23. Gregorius v. Nyssa, *Leven van de heilige Macrina*, ed. P. Maraval, Sources Chrétiennes 178, Parijs 1971, c. 3. Maraval (149, n. 3) wijst erop dat Gregorius van Nyssa elders een grote bewondering ten toon spreidt voor de *esthetische* elementen van de Griekse pagane auteurs.
24. Hier. *ep*. 107; Marrou 1938, 397v. noot 4.
25. Eigenlijk behelst het decreet niet meer dan dat er rigoureus gelet dient te worden op de morele zuiverheid van onderwijzers en leraren. Aangezien Christenen lesgeven in materie waar ze totaal niet achter kunnen staan, zijn het huichelaars en dus ongewenste opvoeders. Christelijke *leerlingen* worden wel toegelaten tot het pagane onderwijs. Dit decreet was overigens slechts een zeer kort leven beschoren. Vgl. Jul. Apost. *ep*. 36, ed. Wright, Loeb dl. III 422A vv.
26. Socr. *H.E*. III 16; Soz. *H.E*. V 18,3.
27. Socrates *H.E*. III 16: zij leveren de *λογικη τεκνη*.
28. Steeds gelden de twee principes van *keuze, selectie* van datgene wat zich leent voor Christelijke adaptatie en het *incorporeren, ondergeschikt maken*, omdat het Christendom van een fundamenteel hoger niveau is dan de pagane filosofie. Vgl. Neuschäfer 1987, 159.
29. Vgl. Marrou 1938, 393, met noot 2; Gnilka 57v. en noot 120; 89v. De allegorische exegese van deze passage is het eerst geattesteerd bij Irenaeus. Origenes vatte het ‘goud’ van de Egyptenaren op als de geestelijke verworvenheden van de heidenen.
30. *Προζ τονζ ηεονζ, οπωζ αν εξ Ελληικωντο ωφελοιντο λογων*, ed. N.G. Wilson. Vgl. Marrou 1938, 396; 1960, 426; Gnilka 111vv.
31. Bijv. c. 4: *ταντα* [de verwerpelijke passages in de pagane auteurs] *δει φενγειν επιφρασσομενονζ πα ωτα ονξ ηττον η τον Οδνσσεα φενγειν εκεινοι τα των Σειρηνων μελη*,.
32. c. 5: *πασα...η ποιησιζ τω Ομηρω αρετηζ εστιν επαινοζ, και πανια αντω προζ τοντο φερει, οτι μη παρεργον*.
33. Bijv. c. 7: Socrates die ‘de andere wang toekeert’.
34. Choeroboscus, *Epimerismi in psalmos*, ed. Th. Gaisford, Oxonii 1842.

Ron Elshout

Ver van de goden, verzoend met zichzelf
Bronnen en betekenis van F.C. Terborghs Odysseus' laatste tocht[1.]

'Death in the midst of life
and some hope of life even
after the crushing calamity of death.'[2.]

I. Carpenter

Naast de *Odyssee* is Rhys Carpenters *Folk tale, fiction and saga in the Homeric epics*[2.] een belangrijke bron die Terborgh gebruikt heeft bij het schrijven van *Odysseus' laatste tocht*. Het boek wordt in de literatuur over Terborgh wel genoemd, maar wat er in staat blijft gewoonlijk achterwege; in die leemte wil ik eerst voorzien.

In Carpenters boek staan twee hoofdstukken die Terborghs bijzondere belangstelling gehad moeten hebben: *The cult of the Sleeping Bear* (blz. 112) en *The Folk Talg of the Bear's Son* (blz. 136). Wat heeft Terborgh gelezen? Al vertalen een samenvatting.

In Frazers *Golden Bough* vindt Carpenter de beschrijving van een bereceremonie uit Noordoost-Azië, waarbij de beer geofferd wordt in de veronderstelling dat deze dan bij God komt en boodschappen, wensen kan overbrengen.

Herodotus (484 - 425 v. Chr.) schreef over een in Noord-Bulgarije levende Trakische stam, de Getai, dat deze mensenoffers bracht aan Salmoxis (ook wel Beleizis genoemd[3.]). De Getai (die pijlen schoten naar de donder en bliksem, Zeus trotserend, omdat ze in geen andere God wilden geloven dan in die van hun) hebben de beer vervangen door een mens, omdat de beer de goddelijkheid geworden is aan wie de boodschap gericht is. Het is geen nieuwe religieuze theorie dat deze Salmoxis een beer zou zijn.

Herodotus vertelt het volgende:

> De Grieken bij de Hellespont en de Zwarte Zee onderzoekend, ontdekte ik dat deze Salmoxis een man was die slaaf geweest is op Samos voor niemand anders dan Pythagoras. Nadat hij zijn vrijheid verkregen had, vergaarde hij aanzienlijke rijkdom en keerde terug naar zijn geboorteland.... en daar bouwde hij een zaal om feestmalen te houden, waarin hij de belangrijkste burgers onthaalde en tijdens het feesten zette hij zijn doctrine uiteen dat noch hijzelf, noch zijn gasten, zelfs niet hun kindskinderen zouden sterven, maar dat zij naar juist die plaats moesten komen om daar voor eeuwig in vreugde en geluk te leven.
> Gedurende de tijd dat hij die verkondigde, was hij bezig voor zichzelf een ondergrondse kamer te maken; en toen deze gereed was, verdween hij uit het midden van de Trakiërs door af te dalen in die ondergrondse kamer en daar verbleef hij drie jaar. De rest klaagde en rouwde over hem alsof hij dood was. In het vierde jaar echter verscheen Salmoxis opnieuw tussen hen, zo hen bevestigend in wat hij hen verteld had.

Denken we, aldus Carpenter, de typisch Hellenistische elementen even weg, dan blijft over een onsterfelijkheidscultus rond een mysterieus wezen, dat er op los leeft, zich terugtrekt in een ondergrondse woning, voorwendt dood te zijn, door anderen dood geacht wordt, maar uiteindelijk naar boven komt om te bewijzen dat dood niet het einde is.

Andere dan Herodotus' verwijzingen leren dat hij vast en zich uithongert in zijn zelfgekozen gevangenis, dat zijn ondergronds verblijf een grotgelijkende plaats is en dat hij zijn naam ontleent aan het Trakische woord voor huid, Zalmo, omdat hij gekleed is in een berehuid. Carpenters conclusie ligt voor de hand: Deze demoon, wie kan dat anders zijn dan de winterslaap houdende beer, wiens raadselachtige, voedselloze midwinterslaap hem overal voor de verwonderde ziel van de primitieve mens tot een bovennatuurlijkegeest maakte? Strabo (64 v. Chr. - 19 na Chr.) spreekt niet

meer van mensenoffers, maar bevestigt in zijn zevende boek, schrijvend over de Daciërs, de verering van een weervoorspellende Salmoxispriester die zich in een heilige beregrot heeft teruggetrokken. Het is niet onmogelijk dat hierop in Euripides' *Rhesus* een toespeling gemaakt wordt, wanneer de heilige berg Pangaian met een orakelachtige demoon in een grot bezocht wordt.

Tussen de gebergten Parnassus en Helikon vestigden zich in vroege tijden Trakische immigranten. In het hart van deze oude Trakische enclave op de helling van de berg Laphystion was het beroemde grotorakel van Trophonios[4.]. Ook dit kan opgevat worden als een allusie op Salmoxis, want studie heeft geleerd dat de Trophonios-cultus niet zozeer draait om de consultatie van een orakel, maar om de nagebootste afdaling van een levende persoon in de onderwereld en zijn terugkeer vandaar naar de bovenwereld van de levenden. Daarom is ook dit een onsterfelijkheidsritueel.

Ook in andere streken dan Boeotië heeft de berecultus zijn sporen nagelaten. Arcadia ontleent zijn naam aan het berenvolk, de Arcadiërs. Hun stamvader was Arkas (een doorzichtige berennaam), zoon van Zeus en Kallisto (= de goddelijke berin). In Attika is een ritueel rond Artemis (voorzien van de cultusnaam Brauron); inwijding in de clangeheimen vindt plaats, waarbij de kinderen zich hullen in geelbruine kleding en zich presenteren als beer. In Noord-Griekenland is de link met de berecultus te leggen via drie zonen van Aeolus: Salmoneus, Athamas, Sisyphus, van wie bijvoorbeeld de eerste, net als Herodotus' Trakiërs, Zeus' donder en bliksem tartte. Athamas en Ino zijn de ouders van Melikertes (= honingeter; ook: Palaimon = de sterke). Pausanias beschrijft een bezoek aan diens graf. Met wie anders dan Salmoxis, de beer, vertoont deze honingeter, vereerd als een aardgod en heer over de dood, overeenkomsten?

Een nauw verband met zijn oom, Sisyphus, maakt dat het uitnodigend is deze figuur nader te bekijken. Zijn straf blijft verbazingwekkend: een enorme steen tegen een berghelling op te moeten rollen, als men zijn vergrijpen herinnert: het openbaren van godsplannen, de dood machteloos maken. Beide zijn dat vaardigheden van Salmoxis, de weervoorspeller, de winterslaap houdende bezoeker van het dodenrijk.

Een variant op het gegeven dat Sisyphus de dood geboeid hield, zodat niemand kon sterven, is de versie dat Sisyphus stierf, maar Hades hem toestond tijdelijk terug te keren om zijn eigen begrafenisrituelen te regelen. (Odysseus had een zelfde voorwendsel om aan het dodenrijk te ontsnappen: hij moest eerst Elpenor een fatsoenlijke begrafenis bezorgen.) Zowel Sisuphus als Odysseus keren pas véél later terug in het dodenrijk.

De overeenkomsten tussen Sisyphus en Odysseus zijn niet toevallig; hoewel Homerus er over zwijgt, is Odysseus de zoon van Sisyphus. Bewijsplaatsen voor deze opvatting zijn er te over, onder meer in werk van Aeschylus (525 - 456 v. Chr.), Euripides (480 - 406 v. Chr.) en Sophokles (496 - 406 v. Chr.).

(In *Wat de zee verzwijgt*, Amsterdam, 1988), H.J. de Roy van Zuyderwijns herdichting van de *Odyssee* in kwatrijnen, komt Odysseus ook voor als de zoon van Sisyphus. Kwatrijn 34 luidt:

> Vaag zie ik hem, in mist, de steen opduwen.
> Mijn vader Sisyfos. Het brein. De sluwe.
> Hij wist te veel. Geen god die dat vergeeft.
> Verstand is het waarvan de goden gruwen.

Ik vraag me overigens af of Terborghs boek niet een inspiratiebron geweest kan zijn voor het laatste deel, Hooggebergte, van onderhavige bundel.)

Tussen Sisyphus en Salmoxis zijn ook nogal wat overeenkomsten. De begraafplaats van Sisyphus, hoewel volgens de Korintische dichter Eumelus te plaatsen ergens in de landengte Isthmus, is onbekend, evenals Salmoxis' ondergronds verblijf. Daarbij zou Sisyphus' dood een overdrijving zijn van zijn tijdelijke verdwijning. De associatie met Salmoxis is duidelijk.

Door Sisyphus' beheersing van de dood stierf er niemand; in de Trakische cultus geloofde wie getuige was van Salmoxis' terugkomst uit de dood, dat hij niet zou sterven.

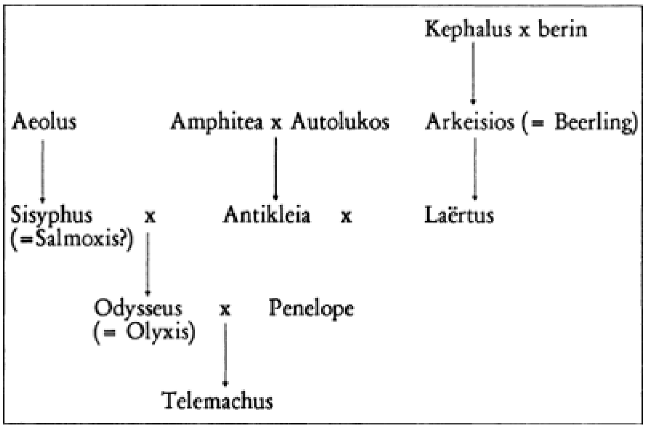
Zowel Sisyphus als Salmoxis waren op de hoogte van godsplannen.

(Pherekydes geeft misschien de verklaring voor de herkomst van de steen. Na Sisyphus' tweede dood zou een grote steen zijn terugweg verhinderen. Wellicht was de steen een blokkade die terugrolde op zijn plek en hem

gevangen hield, hoe vaak hij hem ook van zijn plaats rolde?)
Hoe dan ook: de geheimzinnige band tussen het huis van Odysseus met het bereras ontleent het patroon aan een volksverhaal.

Telemachus zegt: ‘God maakte de onze een eenzame lijn, van enige zoon op enige zoon, van Arkeisios tot mij.’
Eumaios, de zwijnenhoeder, verzucht dat, wanneer de vrijers er in zouden slagen Telemachus te doden, ‘de stam van *Arkeisios* naamloos zal verdwijnen van Ithaka.’
Wie was deze Arkeisios? De naam is een metrische variant van een bijvoeglijk naamwoord met de betekenis *bere-*, *beerachtig*. De grot in de berg Ida op Kreta waar het kind Zeus grootgebracht werd door beren was bekend als *arkesion antron*, beregrot. Van toepassing op een mens, zo legt een verloren gegaan werk van Aristoteles het althans uit, betekent het: *Beerling*.

Kephalus, kinderloos, bezocht het orakel van Delphi, dat hem vertelde dat de eerste vrouw die hij zou ontmoeten na het verlaten van Apollo's heiligdom, de moeder van zijn zoon zou worden. Maar op de Parnassische paden waren geen mensen en het eerste vrouwelijke wezen dat Kephalus ontmoette was een berin. Het kind dat uit die ontmoeting geboren werd, was Arkeisios, de Beerling, de grootvader van Odysseus.



STAMBOOM VAN ODYSSEUS

Wanneer Sisyphus en Salmoxis met elkaar vereenzelvigd kunnen worden, dan is de episode waarin hij Antikleia opwacht en Odysseus als zoon krijgt, een variant op dit zelfde verhaal (dat buitengewoon verbreid is), waarin de sexen omgedraaid zijn.
Homerus vertelt dit alles overigens niet; wellicht was hij niet op de hoogte van deze bereassociaties. Hij noemt Odysseus' zus Kallisto, met dezelfde naam als de berin van de Arcadiërs, niet, evemin nals zijn zoon Arkesilaos (= berejong?). Homerus beschrijft Odysseus' geboorteplaats niet: Boeotisch Alalkomenai in de Trakische enclave, niet ver weg van het heiligdom van Trophonios, waar vlakbij (of op díe plaats) Pausanias het graf zag van een andere (?) Arkesilaos.

Behalve via de interpretatie van legenden over zijn vader Sisyphus zijn er etymologische verbanden tussen Odysseus en Salmoxis. In het klassieke Griekenland zouden grootvaders de oudste zoon van hun oudste zoon naar zichzelf moeten noemen. En dat deed hij waarschijnlijk. Latijnse varianten *Ulixes* en het bestaan van een clan *Olisseidai* in Argos laten zien dat de naam oorspronkelijk iets

was als *Olixes* of *Olykios*. In het laatste geval gaf Autolykos een deel van zijn naam aan zijn kleinzoon, in het eerste geval kan er een verband zijn met Sam-olxis.

Obscure etymologische onzekerheden ten spijt, het is wel duidelijk dat het centrale thema van de heilige Salmoxis-legende, zoals de Grieken dat rationaliseerden en vertelden aan Herodotus, thematisch materiaal levert voor de *Odyssee*.

In het volgende hoofdstuk, *The Folk Tale of the Bear's Son*, sluit Carpenter aan bij de opvatting van Panzer[5.], die stelt dat zowel aan de *Odyssee* als aan *Beowulf* het eerder genoemde volksverhaal ten grondslag ligt. Door een collatie van een paar honderd van deze verhalen uit ongeveer twintig talen te maken, heeft Panzer een ‘oermodel’ van het verhaal ge(re?)contrueerd. Carpenter neemt dit oermodel over en bespreekt per sequentie de parallellen met de *Odyssee*. Ik laat hieronder de vertaling van het volksverhaal volgen, zonder de soms gezochte, dan weer voor de hand liggende overeenkomsten met de Odyssee, zoals Carpenter die uitwerkt. Parallellen met de *Odyssee* en met het voorafgaande zijn meestal evident.

Een getrouwde maar kinderloze vrouw ontmoet een beer in het woud, wordt naar zijn hol meegenomen en blijft daar om hem een zoon te baren. Bij hoge uitzondering wordt het kind geboren uit een berin en verwekt door een man. Een zo vreemd kind bezit sporen van zijn dierlijke afkomst, is lelijk, harig of heeft bere-oren.[6.] De beer voorkomt het ontsnappen van zijn gevangenen door de ingang van zijn hol af te sluiten met een groot voorwerp, meestal een steen. Moeder en zoon ontsnappen uit het berehol doordat de beerling sterk genoeg wordt om de steen opzij te rollen. (In sommige versies vermoordt hij de beer, zijn vader.) Moeder en zoon keren terug naar de menselijke wereld, waar de echtgenoot (of echtgenote) het kind aanneemt als zijn eigen. Gewoonlijk is deze op gevorderde leeftijd en kan niet meer hopen op ander nakomelingschap.

Het kind groeit op en wordt enorm sterk, maar is lui en traag en wordt over het algemeen van geen belang geacht.

Voor hij zijn avonturen begint, verwerft Beerling een geweldig wapen, dat hij leert hanteren met volmaakte vaardigheid. Beerling krijgt aan het begin van zijn avonturen metgezellen die begiftigd zijn met verbazingwekkende lichamelijke kwaliteiten.

Nu volgt het voornaamste avontuur. Beerling en zijn gezellen komen bij het Huis in het Woud. Meestal wordt dit ontdekt vanuit een boomtop. In het huis is geen eigenaar of bewoner, maar het is vol met voedsel, vaak nog op het vuur en alles is vlekkeloos voor gebruik in orde. De bezoekers inspecteren alles, eten stevig en gaan slapen. Plotseling keert de eigenaar terug en vindt het huis bestierd door een van Beerlings gezellen.

Gewoonlijk is hij een oude bebaarde dwerg, soms een reus. Hij spreekt zijn bezoeker beleefd aan, maar wordt snel vechtlustig en neemt hem wreed onder handen. De een na de ander, op achtereenvolgende dagen, moet het gezelschap deze behandeling ondergaan, tot ten slotte Beerling aan de beurt is. Wanneer dat zover is, grijpt hij de demoon - bij zijn baard, als hij er een heeft - en overweldigt hem. Soms hangt Beerling hem met zijn baard aan een boom, soms onthooft hij hem of houwt hem een arm af; in ieder geval herstelt de demoon zich en gaat er vandoor naar de onderwereld, waarheen Beerling hem volgt langs een bloedspoor.

De toegang tot de onderwereld is meestal beneden in een diepe put, te bereiken via een touw. De weg naar de onderwereld leidt door vuur en kou, wind en water, duisternis, maar eindigt in een echte wereld beneden, meestal gesierd door weiden, bomen en bloemen. Wanneer Beerling probeert terug te keren uit de onderwereld, vertraagt de trouweloosheid van zijn gezellen - en verhindert bijna - zijn terugtocht.

II. Teiresias

Hoewel *Odysseus' laatste tocht* aanvangt op een dag vijf jaren na de wraak op de vrijers, ligt de kiem van het verhaal diep in de *Odyssee*, in de wereld der schimmen, waar Odysseus Teiresias, de blinde ziener, ontmoet. Teiresias voorspelt de afloop van de reis en vervolgt dan:

> Maar als uw paleis van dat vrijend ongedierte is gezuiverd, moet ge er opnieuw op uit trekken. Dragend over uw schouder een welgemaakte roeispaan moet ge rondzwerven, totdat ge een volksstam treft, die van zee en zeevaart niets afweet en eet zonder zout. Zij kennen onze helder beschilderde schepen niet, noch de lange riemen, die hun al varend bevleugelen. Dit zij u tot teken - en het is een zeer duidelijk teken: komt ge iemand tegen die de roeiriem over uw schouder voor een dorsvlegel aanziet, steek dan terstond die roeispaan in de grond en offer aan Poseidon. En wees niet karig. Gun die machtige God een ram, een stier en een kloek mannetjesvarken. Ga eerst dan naar huis terug en offer opnieuw aan de goden, aan de voornaamste

het eerst. En nu zal ik u voorzeggen, hoe uw eigen dood zal zijn. Zacht zal die wezen en komen vanuit zee. Maar dan zult ge reeds onder de last van vele jaren gebukt gaan.
Dit alles voorspel ik u, want het is de waarheid.

Wanneer Odysseus dit later aan Penelope vertelt, reageert deze wijs: 'Als dit het einde is, dat u de goden voorzegden, zal ook dit avontuur weer goed aflopen.'

III. Odysseus' laatste tocht

1.

Het eerste hoofdstuk van Terborghs boek begint op een vroege ochtend ('Het eerste schuwe licht - voorbode van den dag - (....) licht als verdunde wijn') vijf jaren na het voltrekken van het vonnis over de vrijers. In de beschrijving van het huis en de herinneringen van Odysseus is veel ontleend aan de laatste hoofdstukken van de Odyssee. De namen van Eurymachus en Antinoös worden genoemd; de verschijning van Athene als schreeuwende zwaluw - hoewel Odysseus er nu aan twijfelt of ze het werkelijk was -; hij herinnert zich het ophangen van de twaalf ontuchtige dienaressen door Telemachus.

De aanvang van het verhaal ademt de sfeer van een einde, een nulpunt. Odysseus twijfelt aan de juistheid van zijn daden, is ontgoocheld en de herinneringen raakt hij niet kwijt, - de herhaalde zuiveringen met zwaveldampen (zoals beschreven aan het einde van de *Odyssee*) helpen niet. Zelfs de beschrijving van het huis wordt gekenmerkt door deze sfeer: 'een hond beweegt zijn staart, zonder overtuiging, zonder enige verwachting.' Er heersen de bittere lucht van gestorven vuur, de zure lucht van etensresten, van koud vet en gemorste wijn. Er valt grauw licht, als in Hades' Huis. Odysseus verkeert op een dood punt. Zijn huwelijk, ondanks het offeren van de door Penelope geweven lijkwade voor koning Laëtes aan Hera, de beschermster van het huwelijk, bestaat uit 'beschamende, niet toegegeven ontgoocheling.'

Odysseus is zwijgzaam geworden, want 'zijn relaas wilde men, maar hij zelf mocht er part noch deel aan hebben, men gunde den levenden niet wat men van een dode zonder meer zou hebben aanvaard.' Op bladzijde 251[1.] formuleert Terborgh het in een zin, die mij niet alleen op de toehoorders, maar ook op Odysseus en daarmee het hele vervolg lijkt te slaan, zó: 'Wat ver weg was wilde men geloven, maar het nabije, dagelijkse, had geen kracht van overtuiging.'

Langs zijn bezittingen gaand denkt hij aan Telemachus, die hij soms dagen niet ziet. Telemachus is 'praatziek en gewichtig' geworden, 'met zichzelf ingenomen, in alles zich vermengend en bogend op schijngezag, ontleend aan de wraak vijf jaren geleden.'

Wanneer het heilig uur ('dun doorzichtig licht') is aangebroken, gaat Odysseus naar het strand nabij de grot der nymphen, waar hij volgens de *Odyssee* aangespoeld is op Ithaka. Hier gebruikt Terborgh voor het eerst het beerlingmotief; Odysseus herinnert zich hoe hij wakker werd, 'traag als een beer uit de winterslaap'. Het beeld is duidelijk: uit de dood opgestaan, maar vooralsnog zou men met Achterberg kunnen zeggen: van dood in dood gegaan. Na een bad in zee denkt hij terug aan het vlot,

toen in de hemel de grote constellatie, Kallisto, de Zeer Schone, het beeld van Arktos de Grote Beer verscheen en later Leukothea, de meeuw, Ino's afgezant. Tekens!

Een lichte wind steekt op, Odysseus rekt zich, ‘ongebruikte kracht zoekt naar daden’. Dit leven aan land is het zijne niet. Elk teken wil hij aanvaarden. Hij gaat naar de hoeve van Laërtes.

Is de aanvang van het verhaal doortrokken van een dodelijke verzadiging, dan mag wellicht in het dunne licht van de nieuwe dag, in Odysseus' bereidheid tekens te aanvaarden, en in de opstekende wind schuilen wat Terborgh in *Abyla*[7.] noemt de

> Verrukking van elk begin,
> ogenblik zonder duur,
> diepste zin
> van elk avontuur.
> Eeuwig jonge bron
> van zee, van rots en zon.
> In 't ochtenduur
> steeds herrezen benadering,
> ver boven ontgoocheling.

2.

In het tweede hoofdstuk gebruikt Terborgh

veel van de informatie die hij bij Carpenter gevonden moet hebben.

De schrijver laat Odysseus eerst naar de hoeve van Laërtes gaan, ‘die men in 't najaar begraven had’. Hij treft deze verwaarloosd en in verval aan. Dolios, aan het eind van de *Odyssee* nog trouw, is verdwenen. Odysseus bevloeit de moestuin, eet wat en denkt terug aan Laërtes, maar vindt ‘geen beeld van kracht’. Ook in zijn herinnering is Laërtes steeds ‘de oude’ geweest, eerder grootvader dan vader. In Odysseus' mijmeringen over zijn afkomst, die dan volgen, vinden we veel terug van wat te lezen is bij Carpenter. Jeugdherinneringen van Odysseus hangen vooral samen met het heuvelland tussen Helikon en Parnassus in het oude hart van Boeotië. Zijn moeders vader Autolykos heerste daar over de stad Alalkomenai en daar zou Antikleia hem gebaard hebben. Terborgh put uit het beerlingmotief wanneer hij de jonge Odysseus' beerachtige uiterlijk beschrijft en wanneer hij Odysseus zich laat herinneren dat zijn grootouders hem wel *Otis*[6.], puntoor, en *Meleïzis*, honingeter[3.], noemden.

Ook schiet hem te binnen ‘het woord niet voor zijn oor bestemd’: dat zijn werkelijke vader Sisyphus was geweest. Hij denkt terug aan zijn tocht naar de onderwereld: ‘Hij had daar ook in de verte een gedaante gezien, zwoegend in een wolk van stof in brekend avondlicht, een gedaante die Sisyphus kon zijn’.

Ongetwijfeld ontleent Terborgh hier aan de *Odyssee* waar Odysseus vertelt over de straffen van Orion, Tantalus, Sisyphus en Herakles. Over zijn vermeende vader staat er:

> Toen werd ik de kwellingen van Sisyphus gewaar, zoals hij met beide handen zijn reusachtige rotsblok opwaarts rolde. Zich inspannend met al zijn kracht, die in hem was, slaagde hij er juist in die zware steen tot de top van de helling te rollen, maar óver de top kwam die niet, want dan tuimelde hij telkens met geweld omlaag. En daar moest die arme Sisyphus dat zware karwei opnieuw beginnen, terwijl het zweet hem van het lichaam droop en het stof hoog opstoof en zijn gezicht bevuilde.

Hoe concreet het beeld in de *Odyssee* ook mag zijn, Terborghs Odysseus weet niet meer wat verbeelding is en wat niet. Evenals Carpenter zet Odysseus vraagtekens bij Sisyphus' taak:

‘En leek de straf niet buiten alle verhouding?’ Dan laat Terborgh Odysseus een vraag stellen, die doet denken aan het eerder geciteerde kwatrijn van de Roy van Zuyderwijn en waarin de namen van vader en zoon wellicht verwisselbaar zijn:

> Wat anders had men Sisyphus kunnen verwijten dan dat hij naar de omgang met goden had gestreefd, naar meer weten, dat hij begrenzing wilde doorbreken?

Odysseus bezoekt Eumaios, zijn varkenshoeder, bij wie hij een Trakiër uit Potidaia ontmoet: Tyras. Deze begroet Odysseus met de Trakische vorm van diens naam: Olixes.

Wanneer Odysseus in de Odyssee als bedelaar bij Eumaios te eten krijgt, ‘werd het brood rondgediend door Mesaulios’. Eumaios had zich hem aangeschaft na zijn meesters heengaan, op eigen gelegenheid, zonder hulp of raad van zijn meesteres of van Laërtes. Van zijn eigen spaarpenningen had hij hem gekocht van de Taphiërs. Tyras, om zijn hals een snoer beretanden, goudgeel als amber, is gekomen om deze slaaf terug te kopen.

Odysseus is argwanend, maar raakt geboeid als de naam Sisyphus valt. Na een opmerking van Odysseus over Sisyphus in de Tartatus reageert de Trakiër: ‘Sisyphus leeft; hij is een beerling.’ In de uitleg, die volgt op een verbaasde vraag van Odysseus, valt de Trakiër bijna samen met Carpenter:

Evenals Odysseus zelf, is Sisyphus uit het Rijk des doods herrezen, Sisyphus op de hellingen van den Parnassus. Hij is doorgedrongen tot in het heilig domein van Trophonios en na vijf dagen dacht men dat hij was overleden.

Toen hij de zesde dag ongedeerd te voorschijn kwam, zei hij, dat hij Hades bedrogen had en zich aan de dood ontworsteld had, maar hij had de reiniging ondergaan, het mysterie van Dood en Herrijzenis.

Ook Tyras vindt de straf na Sisyphus' tweede dood een ongerijmde en hij vraagt zich (precies als Odysseus dus) af ‘Wat hij misdreven had?’ Zouden Goden onredelijk zijn?

Maar waarom noemde Tyras Sisyphus een beerling? vraagt Odysseus. Tyras geeft de stamboom zoals die bij Carpenter gevonden wordt:

‘Het huis der Aioliden leidt zijn afkomst af van een beer. Was Arkeisios, “beerling”, niet de naam van Laërtes' vader?’

Daarna gaat Tyras in op de rol van dieren als

middelaars, waarbij het accent uiteraard ligt op de beregedaantes (Kallisto, Arkas). Ook vertelt Tyras over Zamolxis en doet dan denken aan wat Herodotus over de veranderingen in de berecultus opmerkte, want ‘nu wordt aan hem (= de heer der bergen en wateren) Zamolxis geofferd, niet meer aan Arktos tussen de sterren.’

Dan komt het moment waarop Odysseus' bereidheid ‘elk teken te aanvaarden’ (Hoofdstuk 1) ingelost wordt. Tyras:

> Die de oorsprong het zuiverst hebben bewaard en den Heiligen Berg beschermen, wonen tegen middernacht in het Rijk der Hyperboreërs, achter het Noordgebergte. Zij weten dat al wie sterft terugkeert tot den Groten Geest, zetelend tussen de sterren, en daar tot nieuw leven herrijst. Zamolxis is zijn geleider. Het is een vriendelijk en vreedzaam volk, hulpvaardige en openhartige lieden. Zij kennen de leugen niet *en eten geen zout*.

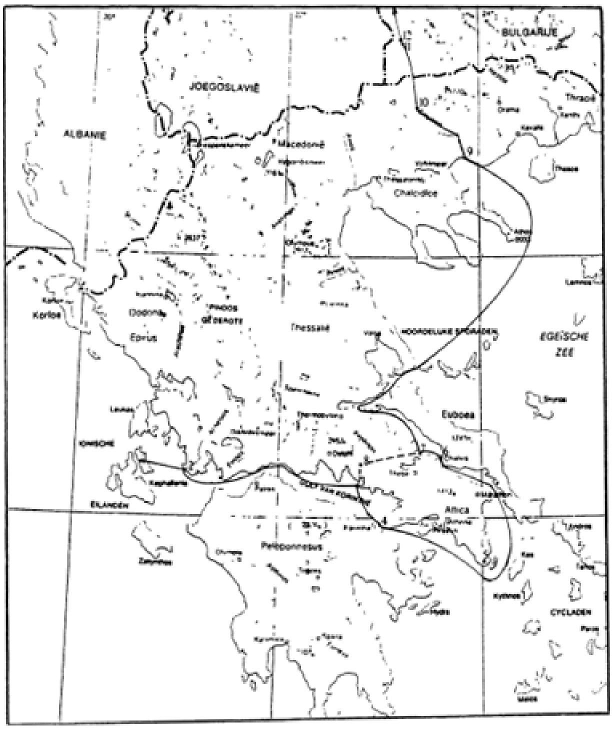
Odysseus' reactie is beerachtig: ‘zijn nekharen rezen overeind.’ Hij herinnert zich Teiresias' voorspelling. Nog steeds achterdochtig vraagt hij of dat volk een schimmenbestaan leidt. Tyras doorziet zijn toeleg en geeft het gehoopte antwoord; hij beschrijft de route naar het noorden, die Terborgh baseert op zijn oudheidkundige kennis. Hij laat het reisvoorschrift voor een groot deel samenvallen met oude amber- (= barnsteen) en bronroutes.

De plek waar Tyras de Hyperboreërs[8.] situeert is ongeveer te localiseren. Amber kwam onder meer van de Oostzee (Tyras noemt hem ‘een grijze zee’). Vanaf de Istros moet Odysseus noordwaarts trekken, hij zal eikebomen, dennen, sparren en berken passeren en zal zo dus ergens in het huidige Polen belanden.

Na de nachtrust blijken Tyras en Mesaulios vertrokken, de bedongen losprijs voor de laatste hebben ze achtergelaten in goudgele amberbrokken en beretanden.

Kort daarop, op de dag vóór de volle maan,

vertrekt Odysseus; een Terborgh typerende zin uit het slot van het hoofdstuk: ‘heerlijk begin van elke tocht.’ Odysseus heeft een roeiriem bij zich, waarvan hij het blad extra breed gemaakt heeft. ‘Misschien om goden en zieners een beetje te helpen.’



3.

Het derde hoofdstuk beschrijft de route van Ithaka (zie kaart, 1) naar Larymna (idem, 7). Onderweg wordt gehandeld, Odysseus koopt onder meer tin, gewild bij de Hyperboreërs voor het gieten van brons (de bronsroute!). Van amberbrokken en beretanden rijgt Odysseus een halssnoer.

Kaart - Route van Odysseus

1. Vertrek van Ithaka (blz. 268).
2. De monding van de Achelaios (blz. 270)
3. In zicht van de Helikon gaat Odysseus aan land; Melisseus, de stuurman, vaart verder en gaat via
4. de landengte over de Isthmos
5. om kaap Sounion, langs de oostkust van Attica,
6. door de engte van Chalkis en vindt
7. aan de monding van de Kesiphos Larymna.
8. Odysseus bezoekt het Trophonion in het Laphystiosgebergte (blz. 274) en gaat ook naar Larymna.
9. Via open zee naar Amphipolis aan de Tracische kust (blz. 281).
10. Langs de oever van de Strymoon (blz. 282).
11. Via uitlopers van het Haimosgebergte (blz. 282)
12. langs de Istros (= Donau); als die westelijk gaat gaan Odysseus c.s. noordwaarts.

Hij laat het orakel van Delphi letterlijk links liggen, hij geeft niet om een orakel waar het antwoord door priesters wordt gegeven, waar geen openbaring zonder middelaar mogelijk is. Wel gaat hij in zicht van de Helikon (3) aan land om het Trophonion (8) te bezoeken, de orakelgrot die door Sisyphus, zijn vader (!), befaamd was geworden, om daar het verleden te ontwarren, waarover steeds was gezwegen. Hij stelt zich voor als zoon van Sisyphus. Opvallend in het licht van Odysseus' bestemming is het antwoord van de tempeldienaar, wanneer Odysseus zegt dat hij niet weet waar hij het zoenoffer aan Poseidon, de machtige god der zeeën moet brengen:

> Poseidon, god der zeeën? *Een temmer van paarden* is hij, de god van bronnen en wellend water, van vruchtbaarheid en teelt. *Op de vlakten in het Noorden* (curs. R.E.) is hij thuis, waar paardehoeven dreunen over de grond, waar de stofwolk stijgt boven de jagende kudden en de aarde zingt. Zijn domein is niet de zee.

Is dit landinwaarts wijzende antwoord opnieuw een teken?

Er wordt geofferd, Odysseus drinkt uit de Lethe, de bron der vergetelheid en uit de Mnemosyne, de bron der herinnering en in een droom wordt hem de ware toedracht rond Sisyphus' mythe onthuld. De vermeende straf (over welke Tyras, Odysseus en ...... Carpenter zo hun twijfels hadden) vindt zijn verklaring in verkeerde overlevering van het oprichten van een rotsblok als zinbeeld van Sisyphus' macht op het klif van Akrokorinthe[9.].

Tegen de ochtend echter wordt Odysseus besprongen door de spookbeelden - de moord op de vrijers - van zijn terugkeer op Ithaka. Het roept twee vragen in hem op die samenhangen met de thematiek van Terborghs verhaal: Werd hij oud en bereid tot verzoening? Was hij met zichzelf in tweestrijd?

Hij gaat naar Larymna, waar hij eerst de rust moet herstellen, zijn bemanning is slaags met Phenicische koopvaarders. Terborgh verwijst opnieuw naar de *Odyssee*: ‘Het was weer het oude lied: bandeloosheid zodra zij alleen gelaten werden. En hoeveel onheil had dit in het verleden gebracht.’

4.

De tocht gaat verder over zee tot aan Amphipolis (kaart, 9) aan de Trakische kust. Mellisseus wordt teruggezonden met een vracht vellen. Evenals de beerling in Panzers ‘oermodel’ van het bereverhaal voorziet Odysseus zich van metgezellen met bijzondere kwaliteiten: Ankaios, de gespierde, en Linkeus met het scherpe oog.

De drie trekken langs de Strymoon (kaart, 10) over een uitgetreden handelspad[10.], maar na een paar dagen verandert het landschap in een ‘zwijgende lege eindeloosheid’, waar het pad niet meer gebaand is. Vanaf een heuvel zien ze een rivier; ze vermoeden dat het de Istros is, maar Odysseus gaat, de stroom volgend, twijfelen aan de mogelijkheid dat dit de rivier zou kunnen zijn van de Argonautentocht. Op een open plek hebben ze een ontroerende ontmoeting met een beer: ‘Meleïzis, de honingeter’, dacht Odysseus. Hij aanvaardde het teken.

Het drietal volgt lange tijd de Istros, ontmoet onberekenbare volken die in ruil of handel weinig zin hebben. Onverwacht is de nazomer ten einde, het wordt kouder en de Istros buigt af naar het Westen, maar het reisvoorschrift verwijst naar het Noorden. Wanneer Odysseus twijfelt aan de richting raakt hij in een beeldloze bewusteloosheid. Wanneer hij daaruit ontwaakt voelt hij zich ‘of een god hem had bezocht, de dood had hem aangeraakt’. Hij herinnert zich niets, alleen dat het laatste

wat hij had gezien voor hij het bewustzijn verloor, de bergen waren geweest en dat wees de richting. ‘Nog eens aanvaardde hij een teken.’

5.

Reizend door onherbergzaam landschap ontmoeten ze een groep jagers; ze voelen zich bedreigd, maar een naar voren tredende grijsaard breekt de spanning: ‘Wees welkom, wat ook de reden van je komst moge zijn, *een verzoenende taak*, of het noodlot, of het zoeken naar *nooit geziene gebieden*.’ (curs., R.E.)

Er wordt hen eten geboden: brood, kastanjes, forellen, zwarte honing (!) en gerstenbrij. Als Ankaios van de laatste proeft, schuift hij hem opzij: ‘Het is niet te eten, niet eens zout zit erin.’

Opnieuw rijzen Odysseus' nekharen overeind, ‘Teiresias' woorden stonden onverwacht tussen hen beiden’. Allerlei redenen waarom hij er op uit getrokken is, schieten door hem heen: om het ontgaan van de verveling, de blinde hoogmoed, *de voldaanheid met zichzelf*;

om de Amberstraat te vinden en de paden der bronsgieters. Maar hij had niet geloofd dat er mensen waren die zonder het zout des levens konden, behoedend voor bederf, het zinbeeld van geheugen en herinnering, voor bevruchtende gedachten. Er rijst een korte discussie over zout, maar het bergvolk is niet geïnteresseerd; als het gesprek een andere wending neemt, vraagt Odysseus naar het volk dat een paardengod vereert. Nee, er zijn er wel die heilige hengsten houden.

De grijsaard neemt Odysseus mee naar ‘het heilig oord’, wanneer Odysseus de Grote Beer aan de hemel ziet, raakt hij in contemplatie, maar de grijsaard brengt hem terug naar de aarde. Ze arriveren bij het heilige domein waar beenderen en schedels van beren opgestapeld liggen; ook staat er een ruw gehouwen stenen gestalte met een berevacht. In wat de priester zegt horen we weer een duidelijk echo van Carpenters bevindingen:

> Tussen de sterren heerst het Eeuwige Wezen. De gestorvenen keren tot hem terug en worden opgenomen in eeuwig durende vrede. De beer is onze middelaar, elk jaar, voor het begin van de winter wordt er een in zijn hol belaagd, gedood en geofferd. Zijn geest stijgt omhoog en bericht over wat is voorgevallen op aarde.

Hij biedt Odysseus een beretand als gastgeschenk en wijst hem op een rivier, de waterloop daarvan volgend, kan men na twee dagen de heilige hengsten vinden.

Een dag later zet Odysseus de tocht voort, bronshandelaren wijzen de weg naar de heilige paarden.

6.

Ze vinden de paarden, en bij een naar het Zuiden voorgeschoven handelspost van stammen uit het Noorden ontmoet Odysseus een man die hem lachend vraagt, wat hij denkt te beginnen met een zo slecht gevormde wanners-schep. Odysseus ramt de roeiriem in de aarde en richt met begrijpende omstanders het heilig teken op: ‘Het leek een graf voor alle ellende der zee.’ Er wordt geofferd, maar de volgende dag blijkt er niets geschied. Geen teken, geen verlichting. Teleurgesteld verder trekkend met de bronsgieters komt Odysseus bij een hut. Er blijkt een aan één oog blinde priester in te zitten, die Odysseus' twijfel en verslagenheid doorziet. Hij raadt hem zijn verzet en achterdocht te laten varen. En dan spreekt hij een cruciale zin uit, waarmee hij Odysseus' tocht naar binnen toe ombuigt:

‘Niet van buiten komt het licht der erkentenis, maar *in ons is het*, als de tijd is gekomen.’ (curs. R.E.)

De priester maakt hem duidelijk dat goden slechts beelden zijn ‘van onze angsten en hoop’, en in een mystiek moment van inzicht vallen Odysseus' innerlijk en de stem van de priester samen: ‘Tijd viel weg en voor zijn geestelijk oog werd ruimte onmetelijk. Niets leek gescheiden meer, maar verzoend en helder[11.] en vol belofte.’

Het bezoek aan deze priester met zienersgaven brengt de ommekeer in Odysseus te weeg. *Hij beseft dat offers, goden*, smeekbeden *geen zin hebben. Schuld of voldoening liggen in onszelf Zijn laatste tocht is een reis* naar zijn binnenste, *naar de ontdekking van zichzelf*. Het maakt niet meer uit of we de stem van de priester horen of Odysseus zelf, wanneer we lezen: ‘Tracht de weg naar jezelf te gaan; velen kennen hem, hij heet inzicht, of geweten, maar slechts weinigen kiezen het moeilijke pad.’

De verlichting die Odysseus ten deel gevallen is, blijkt als het drietal in het dorp van de bronsgieters de winter doorbrengt: wolken waren verdwenen, heldere zon stond in een blauwe hemel. De stralende hemel leek vol beloften.

Gedurende de winter zoekt Odysseus warmte bij een vrouw die hij Phanaia, de Lichtende, noemt. Het is onvergelijkbaar met de tijd bij Kirke of Kalypso, Odysseus is bevrijd en verlost.

Jacht met pijl en boog op een hinde, later zwijnenjacht, wekken nog wel herinneringen aan de tijd dat hij begerig was naar eigen roem. Maar hij beseft dat het hem niet anders bracht dan verlies, dood en rouw, en dat hij niet meer gezien is en geëerd, maar slechts gevreesd.

Het kale, rustige leven in de nederzetting zorgt voor diepe slaap en dromen die men zich in de ochtend niet meer herinnert. *Ook voor Odysseus*.

Tegen het eind van de winter wordt met pelsdierjagers gehandeld en als de dooi inzet gaat Odysseus via de Amberstraat Zuidwaarts.

7.

Het slothoofdstuk[12.] vertelt het laatste deel van de terugreis. Wanneer Odysseus zich - aan de kust gekomen - wast, weerspiegelt het water zijn gezicht. Hij geeft zich rekenschap

van de meedogenloze tijd, maar zijn geest is onveranderd.

Met een koopvaarder onderneemt hij de zeereis (van acht dagen) naar Ithaka, waar hij, zoals in de *Odyssee*, niet naar zijn paleis gaat maar naar het Ravenklif. Daar treft hij de hof van Eumaios verlaten en in verval, hij blijkt gestorven.

Tegen het uur van de schemering is bekend geworden dat Odysseus is teruggekeerd en de hof loopt vol, men is benieuwd naar de nieuwe avonturen. Maar Odysseus twijfelt, hij heeft inzichten verworven waar de anderen niet aan toe zijn. Hij vraagt zich af:

> Kon hij zeggen dat de god niet bestond, dat er geen goden waren en dat een éénogige hem dit had geopenbaard? Kon men zingen van twijfel en leegte? Zijn laatste tocht was een reis naar zijn binnenste geweest, naar de ontdekking van zichzelf, en hoe kon hij een overtuiging onder woorden brengen, een hoogsteigen ervaring, een openbaring die slechts toegankelijk was voor wie haar zelf onderging?

Vervolgens laat hij het, tot teleurstelling van de gretige luisteraars, bij wat uiterlijkheden van de tocht en deelt droogjes mee dat er '*niets is geschied wat waard zou zijn bezongen te worden.*' De een na de ander, allen levend in het gemakkelijke keurslijf van vaste geboden enplichten, druipt af.

Odysseus begrijpt dat hij voortaan alleen zal zijn.

> Een tocht was ondernomen in het domein van den geest vanwaar geen terugkeer mogelijk is. (...) Hij keek naar de sterrenhemel. Daar stond in eindeloze leegte de Poolster, en de brede en heldere constellatie van den Groten Beer wentelend om de wereldas. Het gelaat van den vriendelijken grijsaard in het berenheiligdom kwam hem voor de geest. Er bleef als troost het beeld van den nachtelijken tocht, de reis van de zielen der gestorvenen naar een ster, naar een verzoenend licht in den hemel.

Zij, die het zich nog herinneren, denken nu aan het laatste deel van Teiresias' voorspelling: 'En nu wil ik u voorzeggen, hoe uw eigen dood zal zijn. Zacht zal die wezen en komen vanuit zee. Maar dan zult ge reeds onder de last veler jaren gebukt gaan.'

IV. Terborgh

> Ik
> ben het immers zelf: de jager
> die mij opjaagt om te kunnen
> samenvallen met mijzelf.[13.]

Terborgh heeft bij het schrijven van *Odysseus' laatste tocht* drie bronnen geraadpleegd: De Odyssee, de Amber- en bronsroutes en het beerling-motief zoals hij dat aantrof bij Carpenter. Men kan zich de vraag stellen wat het 'nut' is (geweest) van deze bronnen voor Terborghs verhaal.

Zowel uit de compositie (Odysseus keert in het laatste hoofdstuk terug naar de plek waar het verhaal begint), als uit woordgebruik (één voorbeeld. Blz. 245: de met

niemand te delen ervaring; blz. 315: een openbaring die slechts toegankelijk was voor wie haar zelf onderging), als uit de sfeertekening en gebeurtenissen blijkt dat Terborgh gestreefd heeft naar een cyclische structuur van het verhaal. In eerste instantie lijkt dat op de *Odyssee*, maar wie goed leest, weet dat Odysseus ditmaal een inzicht rijker is, dat hem verzoent met het leven en, volgens de slotpassage, met de dood. Deze thematiek wordt ondersteund (zo men wil: versterkt) doordat Terborgh zijn archeologische kennis van de amber- en bronsroutes gebruikt en zo Odysseus' tocht deels navolgbaar maakt. Deels, want zolang Odysseus ver van het werkelijke doel verwijderd is, zijn de plaatsnamen concreet en dat geldt ook voor de tijdsaanduidingen; hoe dichter hij het gebied nadert waar hij (in het zesde hoofdstuk) de priester ontmoet en tot het inzicht komt dat de tocht er eigenlijk één naar binnen is, hoe abstracter de reisaanwijzingen (vaak beperkt tot het noemen van windrichtingen, naamloze gebergten, vlaktes en rivieren) en tijdsaanduidingen. In dit verband is het veelzeggend dat Terborgh juist op het moment dat Odysseus het inzicht bereikt de grenzen van tijd en plaats laat wegvallen: 'Tijd viel weg en voor zijn geestelijk oog werd ruimte onmetelijk.' Even vallen Odysseus en de wereld samen: 'Niets leek gescheiden meer.'[14.] (blz. 301)

Overigens wil dit niet zeggen dat het landschap in het verhaal dan een onbelangrijke rol speelt[15.]. Door de beschrijvingen van de om-

geving al in het eerste hoofdstuk naar Odysseus' innerlijk te laten verwijzen, zet Terborgh de toon voor een landschap, dat behalve ‘realistisch’ ook ‘symbolisch’ is[16.]. Wanneer Odysseus bij de priester is, laat Terborgh op zeker moment de grenzen tussen Odysseus' innerlijk en de buitenwereld oplossen en in de vergelijking wordt de symbolische waarde van het landschap duidelijk:

> De Daimon was in ons, ongekend, ongetemd en onberekenbaar; in het goede als in het kwade. Vaal als de Acheroon was *dit innerlijk landschap*, onbevolkt; en een verlaten wind ging er, wie weet van waar of waarheen. Er brandde de twijfelachtige vlam van onze begeerten, van onze dromen en ons verzet. Er was weg, noch licht, noch antwoord. De einder was ondoorgrondelijk en het besluit aan ons. Slechts het beeld der gestorvenen hield stand, de reis der bevrijde zielen, hun tocht door eindeloze winternacht naar de constellatie van den Groten Beer, naar Arktos, het rustpunt der wereldas, het domein der verlosten. (curs. R.E.)

Het verzoenende licht uit de laatste zin, ook een natuurverschijnsel met een metaforische betekenis, is een typisch Terborghmotief, dat in verschillende gedaantes in verschillende passages terugkeert. ‘Het dunne wijnrode licht’ heeft steeds de betekenis die hij er hier aan geeft: verzoening.[17.]

Odysseus de beerling. Wat is er, dat hem (behalve zijn stamboom) verbindt met de beer? De beer werd door de Trakiërs gedurende zijn winterslaap als dood beschouwd om daarna herboren te worden. De parallel met Odysseus ligt voor de hand: in de *Odyssee* ontsnapt hij, evenals zijn vader Sisyphus, de dood.

Maar ook in *Odysseus' laatste tocht* staat hij op uit de dood, al is dat in dit geval een metaforische.

Het dode punt uit het begin van het verhaal (de vergelijking ‘*als Hades' Huis*’ staat er niet voor niets!) is aan het slot geheel overwonnen. Het lijkt me geen toeval dat Odysseus bij de bronsgieters *overwintert*, na zijn ontmoeting met de priester raakt hij gedurende de winter (!) ‘in het beschermend duister (!) bevrijd en verlost’, ver van de goden, maar verzoend met zichzelf.

Zou men Odysseus na zijn laatste tocht kunnen vragen

> ..... is ons leven iets anders
> dan deze verre,
> half nacht'lijke tocht?[18.]

Hij zou misschien in zijn antwoord gewezen hebben op een

> ‘uur van hervinden, van bevestiging.’[19.]

Attisch mengvat, tweede helft 5e eeuw v.Chr. Odysseus bedreigt Circe.

Eindnoten:

1. Verschenen in 1970 bij L.J. Boucher, Den Haag. Ik verwijs steeds naar de paginanummers uit F.C. Terborgh, *Verzameld werk*, deel II (Amsterdam, 1975).
2. Rhys Carpenter, *Folk tale, fiction and saga in the Homeric epics* (vol. 20, saffier classical lectures), Berkeley, 1946. Te vinden in R. Univ. bibliotheek te Leiden, signatuur V 210420. Het motto is geciteerd naar blz. 156. F.C. Terborgh noemt het boek in een interview hem afgenomen door W.A.M. de Moor; in: *Wilt U mij maar volgen*? Amsterdam, 1980, blz. 351.
2. Rhys Carpenter, *Folk tale, fiction and saga in the Homeric epics* (vol. 20, saffier classical lectures), Berkeley, 1946. Te vinden in R. Univ. bibliotheek te Leiden, signatuur V 210420. Het motto is geciteerd naar blz. 156. F.C. Terborgh noemt het boek in een interview hem afgenomen door W.A.M. de Moor; in: *Wilt U mij maar volgen*? Amsterdam, 1980, blz. 351.
3. Beleizis < Meleïzis - honingeter? Vgl. Gr. Melikertes < keirein - gretig eten.
4. Verwijzingen naar het orakel van Trophonios vermeldt Carpenter bij:
   Plutarchus (46 -120 na Chr.) in: *Over de demoon van Socrates*;
   Pausanias (2de eeuw na Chr.): *Beschrijvende tocht door Griekenland*;
   Aritophanus (445 - 388 v. Chr.): *Wolken*.
5. Fr. Panzer, *Studien zur germanischen Sagengeschichte*, I: Beowulf.
6. Ptolemaios beweerde dat *Odysseus wel Outis* werd genoemd, ‘grote oren’.
1. Verschenen in 1970 bij L.J. Boucher, Den Haag. Ik verwijs steeds naar de paginanummers uit F.C. Terborgh, *Verzameld werk*, deel II (Amsterdam, 1975).
7. *Verzameld werk*, deel IV. Amsterdam, 1977.
6. Ptolemaios beweerde dat *Odysseus wel Outis* werd genoemd, ‘grote oren’.
3. Beleizis < Meleïzis - honingeter? Vgl. Gr. Melikertes < keirein - gretig eten.
8. Hyperboreeërs - in de antieke wereld een vredig en gelukzalig volk ergens aan de rand van de aarde, meestal in het hoge Noorden, voorbij de noorderwind (Gr. boreas) gelokaliseerd. Apollo bracht bij hen de winter door. Meisjes brachten jaarlijks heilige gaven naar Delos.
9. Sisyphus zou de stichter en eerste koning van Konnthe geweest zijn.
10. Men denke opnieuw aan de amber- en bronsroutes.
11. Gerrit Kouwenaar formuleert dit soort boven zichzelf uitstijgende, verlichte, momenten als volgt:

    ‘Zo helder is het werkelijk zelden’.
12. *Odysseus' laatste tocht* bestaat uit zeven hoofdstukken, en hoewel hij juist de goden afzweert, doen de wijze waarop dat plaatsvindt en de manier waarop Terborgh dat verwoordt (soms) aan mystiek denken. Kan men zeggen dat de Christelijke mysticus uiteindelijk streeft naar samenvallen met God, dan is te stellen dat Odysseus ten slotte samenvalt met zichzelf. Frappant is, dat de opbouw in hoofdstukken van *Odysseus' laatste tocht* veel overeenkomst vertoont met bijvoorbeld die van de mysticus Jan van Ruusbroecs *Van VII trappen*. Niet alleen de opbouw, ook de strekking van de hoofdstukken vertoont verbijsterende parallellen. Enigszins speculatief en daarom hier door mij niet verder uitgewerkt, maar bij een erudiet als Terborgh zou het mij niet verbazen...
13. Hans Faverey, *Zijden Kettingen*. blz. 24.

14. Gelijksoortige passages zijn met vrucht te plukken uit het werk van Nescio, men denke aan passages uit *Titaantjes* of uit *Mene Tekel*. ‘En zo vloeiden de wereld en wij beurtelings in elkaar over.’
15. Over de samenhang tussen landschap en mens heeft Terborgh geschreven in: *Vormend landschap*. Hij neemt hier ook de beer als middelaar. *Verzameld Werk*, deel IV, blz. 201.
16. Er valt een afzonderlijke studie te wijden aan de verhouding protagonist - landschap bij Terborgh; een gewaarschuwd lezer telt voor twee.
17. Daar stierf hij, toen 's avonds het wijnrode licht over het landschap en den oostenlijken hemel viel. (Verzameld Werk, deel I, blz. 101) Koude lucht meende hij bij het raam te bespeuren, als een teken van verstandhouding.(*idem*, blz. 31) ... een stralend groengeel licht. (*idem*, blz. 185)
18. ‘Op eendenjacht’, Verzameld Werk, deel IV, blz. 50.
19. *Verzameld Werk*, deel IV, blz. 77.

M. d'Hane-Scheltema
Muze, vertaal mij Homerus...

Het spel met rhythme

Boutens was iemand die bij het vertalen lichtvoetigheid miste. Zijn muze loopt wat zwaar en praalt te veel met taalkunst. Dat klinkt oneerbiedig, maar het was zijn goed recht, althans zijn eigen keus, toen hij zich aan een vertaling van Homerus' epossen zette. Waarover straks meer, want in eerste instantie gaat het mij om iets geheel anders: de openingszin over Boutens is een Nederlandse hexameter, gevolgd door een jambische zes-voeter oftewel alexandrijn. Prozaïsch of poëtisch gelezen, die negen woorden van de eerste zijn niet anders dan dactylisch uit te spreken: zes klemtonen, die ieder aan het begin van een drielettergrepige voet vallen (*Bou*tens was iemand die *bij* het ver*ta*len licht*voet*igheid *miste*); in tegenstelling tot zin twee, waar ook zes klemtonen vallen, maar nu steeds aan het eind van een jambische voet van twee lettergrepen (Zijn *muze loopt* wat *zwaar* en *praalt* te *veel* met *taal*kunst).

Een dactylus is in het Nederlands het beste te omschrijven als een eenheid (voet) van drie lettergrepen, waarvan de eerste is beklemtoond (*Bou*tens was/*ie*mand die...). Een hexameter loopt op zes voeten. De twee niet-beklemtoonde lettergrepen mogen vaak vervangen worden door één ‘lange’, terwijl dat in de zesde, laatste voet *moet* gebeuren, m.a.w. die is altijd tweelettergrepig (*miste*). Taalprofessoren zullen huiveren van mijn naieve terminologie - het zij zo.

Wanneer je die zes klemtonen gaat aandikken om te laten horen dat je een hexameter leest, verkracht je natuurlijk de natuurlijke kracht van de regel. Maar als je rustig, liefst hardop en zonder onnatuurlijk te doen (voor)leest, moeten de zinnen vanzelf rhythmisch verlopen, vooropgesteld dat de dichter een technisch goed gedicht heeft geschreven. Je zou de regels muzikaal of met bewegingen moeten kunnen begeleiden, zoals de griekse vertellers en toneelspelers dat dan ook met hun teksten deden: Homerus' hexameters werden door de lier begeleid; de griekse koorliederen werden op het toneel met slepende of snelle danspassen gezegd.

Als ik als openingszin had geschreven: *Bou*tens *maak*te een *knap* stuk *werk*, maar *is* het Ho*me*rus?, dan is dat evenzeer een natuurlijk klinkende hexameter (en het antwoord is nee); vergeleken met de oorspronkelijke zin zijn de eerste, derde en vierde voet slepender geworden met twee in plaats van drie lettergrepen, d.w.z. de dactylen zijn spondeeën (of trocheeën; in het Nederlands niet altijd te onderscheiden) geworden.

Het is niet moeilijk voorstelbaar, denk ik, dat zo'n afwisseling van dactylen en spondeeën in de versregels tot de eerste technische kneepjes van het hexameter-bedrijf behoort, zowel voor de Griekse of Romeinse dichter als voor de hexameter-vertaler, in welke taal dan ook. Die afwisseling is een voorwaarde voor de levendigheid van de tekst; teveel dactyli, teveel spondeeën zijn beide even slaapverwekkend - niet per versregel, maar wel in een aantal versregels achtereen. Dactylen hebben iets snels en huppelends, iets lichtvoetigs; spondeeën

remmen. De dichter-vertaler moet ermee weten te schuiven en een goed evenwicht tussen huppelen en vertragen aanbrengen. Dat is alleen al noodzakelijk voor de muzikaliteit van het vers, maar bovendien kan hij vaak de sfeer of de betekenis van zijn vertelling ermee onderlijnen: als Nausikaä in de *Odyssee* naar haar ouders toe huppelt om van haar droom te vertellen, is de betreffende versregel zuiver dactylisch (behalve dan altijd die laatste zesde voet); maar als haar koninklijke vader ter vergadering gaat, schrijdt het vers met meer spondeeën.

Dat geldt ook voor een tweede technische kneep: de zgn. *caesuur* in het vers. Een hexameter is een lange, vertellende regel en vraagt om een vaak nauwelijks waarneembaar adem scheppen of rustpunt, dat ook weer met de natuurlijke manier van vertellen of voorlezen en dus met de natuurlijke zinsconstructie overeen stemt: 'Boutens was iemand//die bij het vertalen lichtvoetigheid miste' en 'Boutens maakte een knap stuk werk//, maar is het Homerus?'. In het eerste geval ligt de caesuur in de tweede voet, in het volgende in de vierde. Je zult bij Homerus en in ieder goed-gecomponeerde hexametertekst na hem zelden drie opeenvolgende regels met dezelfde caesuur aantreffen.

Gesteld al dat men dit alles interessant vindt om te weten, dan nog hoef je als lezer er niet mee te werken, zolang je maar goed leest. Voor de dichter-vertaler is het een deel van zijn technisch vak, en technisch gezien blijkt de hexameter een heel levendig, maar uiterst gevoelig verssoort, dat typisch hoort bij talen die niet alleen aan klemtonen doen - zoals de onze -, maar ook aan muzikale quantiteit - zoals de klassieke talen met hun lang- en kort-uitgesproken lettergrepen. Het aantal mogelijkheden tot variëren is daarbij groot; veel groter dan in de sinds de Middeleeuwen zo vaak gebruikte jambische verzen; maar slechte techniek slaat het hexameterwerk direct dood.

Een dichter als Homerus - wie hij dan ook was en hoe anders hij als *orale* dichter gewerkt heeft dan alle dichters na hem - moet een enorme technische ervaring en vaardigheid hebben bezeten waarmee hij zich onderscheidde van andere rhapsoden uit zijn tijd. Dat maakte voor een groot deel zijn roem uit; overigens bij een publiek dat nog geheel ongeletterd was - hetgeen laat zien hoezeer ongekunsteldheid en kunst elkaar omarmen. Zijn grote latijnse opvolgers en navolgers in het epos werkten veel gecultiveerder, intellectueler; ook zij, Lucretius, Vergilius en Ovidius, hebben voor hun meesterwerken (resp. *De Rerum Natura*, de *Aeneis* en de *Metamorphosen*) uitsluitend die 'orale' hexameter gebruikt en zij geven daarbij voortdurend gebruik van een uiterst nauwkeurige variatietechniek, als je erop gaat letten. Daar komt nog bij dat ook het luisterend publiek in de oudheid gevoeliger was voor de technische kant van het vers dan het hedendaagse; in Homerus' rhapsoden-periode (ong. 8e eeuw v.chr.) zal het dat nog op een natuurlijke, muzikale manier geweest zijn; maar later, in Romeinse tijden (1e eeuw v. en na chr.), was het auditorium zelf rhetorisch geschoold en getraind in de hexametertechniek. Met een deskundig ontwikkeld oor werd geluisterd naar dat taalspel van rhythmen. Als Homerus in boek II van de *Ilias* vierhonderd verzen lang een opsomming geeft van alle helden en schepen die aan de Trojaanse oorlog meedoen, heeft die catalogus-in-dichtvorm een magisch-metrisch effect; en als de Latijnse dichters dat navolgen, vooral Ovidius, met lange opsommingen van rivieren- of hondennamen, dan zullen

zijn vers-gevoelige toehoorders hebben gejuicht om zijn onnavolgbare metrische techniek.

Het is interessant te bedenken dat deze muzikaal-technische effecten in onze eeuw niet in die mate in de dichtkunst zijn terug te vinden, maar eigenlijk alleen in de epische *roman*kunst van James Joyce, wiens *Ulysses* ook in dat opzicht eer bewijst aan Homerus.

Sinds de Middeleeuwen is het accent geheel verlegd naar jambische poëzie, meestal vijf- of zesvoetig, waarbij de verstechniek minder speels is. Techniek blijft, natuurlijk, maar is anders en legt zich nu veel meer toe op bv. rijm, dat de Grieken en Romeinen niet toepasten, of enjambement. Alleen al die term en*jambe*ment is veelzeggend! Ik ben te ondeskundig om over deze grote veranderingen veel meer te zeggen dan dat zij ongetwijfeld een gevolg waren van het feit, dat de klassieke talen zelf hun muzikale aspect met dat onderscheid in lange en korte lettergrepen (kwantiteit) in de late oudheid aflegden en slechts een klemtoon overhielden, zoals wij dat kennen. Het accent-teken dat op de oud-Griekse woorden een muzikaal stijgen of dalen van de stem aangaf raakte die functie ook kwijt en geeft nu in het nieuw-Grieks - vrij overbodig, lijkt me - alleen de klemtoon aan.

Een tweede grote verandering, vooral voor de ontvangende partij, de lezer-luisteraar, kwam daarna met de boekdrukkunst. Deze heeft ertoe geleid, dat wij lezen in plaats van luisteren. Zelfs als wij poëzie declameren of beluisteren, gebeurt dat zo, dat je je er bepaald geen begeleidende lier bij kunt voorstellen. Integendeel. Wij gaan niet slechter met poëzie om, maar veel minder muzikaal en in ieder geval op een manier dat je je kunt afvragen of die bij uitstek zo vertellende, muziek-achtige hexameter-verzen daar nog zijn in te passen.[1.]

De muze moet kiezen.

Het voorafgaande is bedoeld om de lezer in te stellen op de vraag, hoe men een epos als van Homerus moet vertalen. In welke vorm doet de vertaling recht aan het origineel en spreekt zij de lezer van 2800 jaar later aan? Want dat zijn toch altijd weer de belangrijkste punten, als het gaat om niet-moderne poëzie. In het hiervolgende hoofdstukje wil ik geen volledig overzicht geven van alle antwoorden die gegeven zijn; wel die vertalingen ter sprake brengen die een zekere literaire faam of zelfs invloed hebben gehad.[2.]

Een vertaler zal meer dan één keuze moeten maken, voordat hij (of zij[3.]) die 12084 regels van de *Ilias* en/of die 15640 van de *Odyssee* gaat vernederlandsen. Die keus is immers bepalend voor jarenlange arbeid. Ten eerste: vertaal ik in poëzie of in proza?

Kiest hij voor proza, dan zal hij dat doen vanuit de overweging dat het vlotte, vertellende aspect van het epos in de moderne literatuur is overgenomen door de romankunst en dat hij de lezer het meest gerieft met al dan niet poëtisch-getint proza. Wellicht is hij om wat voor redenen dan ook ervan overtuigd, dat een poëzie-vertaling tot mislukken is gedoemd. Voorbeelden van zulke vertalingen zijn bijna uitsluitend 20e-eeuws en veelal een reactie op onbevredigende poëzievertalingen.

Kiest de vertaler voor poëzie, dan splitst die beslissing zich opnieuw in twee à drie mogelijkheden:

1. hexameter-poezie, om het origineel zoveel mogelijk naar de moderne tijd toe te halen, of
2. a. jambische poezie, omdat de moderne lezer daaraan het meest gewend is, en in dat geval
   b. rijmend of niet-rijmend.

Met 2b. zouden we kort kunnen zijn, omdat heden ten dage geen mens nog die keus zal overwegen en poëzie de laatste honderd jaar niet meer iets is dat ‘automatisch’ rijmt; maar dat neemt niet weg dat het goed is te bedenken, dat tussen 1500 en 1800 het tegenovergestelde het geval was: alle epische poëzie werd volgens keuze 2a + b vertaald, en afgaande op de verantwoordingen en inleidingen krijg je niet de indruk dat keuze 1, de hexameter, zelfs maar werd overwogen; ook niet dat het verschil tussen dactylen en jamben belangrijk werd geacht. De eerste literaire vertalers kenden zelfs vaak geen Grieks, maar gebruikten bestaande prozateksten in het Latijn, ooit vervaardigd (de eerste door Boccaccio, ongeveer 1360) om het nieuwsgierige publiek op de hoogte te stellen van de inhoud van die pas-herontdekte Griekse schatten.

Zo is in Nederland D.V. Coornhert de eerste Odyss*e*e-vertaler geweest[4.]; hij ‘verduytschte’ het epos uit zo'n Latijnse tekst (1561) en deed dit in een soort rederijkersmetrum: vrij lange regels van 13, 14, soms 15 lettergrepen met als enig metrisch schema 4 of 5 heffingen en als voornaamste kenmerk eindrijm:

> Dicteert mij, o Musa, een man vol listicheden,
> die langhe doolde, als hij Trooyen had verdestrueert,
> oock veel luyder zeeden sach met landen en steden
> ende grooten druck ter zee in zijn hert heeft gheleden...

In zijn voorwoord - ook op rijm! - verdedigt hij zich tegen tijdgenoten die menen dat een versregel niet langer mag zijn dan 10, 11, hooguit 12 lettergrepen met de volgende, vermoderniseerde woorden: ‘zulke wijsneuzen vraag ik: met welk recht plagen zij een vrij man op grond van dwaas-gekozen taalwetten? Vergilius heeft regels van wel 17 lettergrepen! Een volle zin heeft een hele regel nodig, waarbij het rijm het slot vormt - dan mag iedereen even adem halen ....Als de Romeinen die ruimte dus nemen, moeten wij dan door benauwdheid pijn lijden?’[5.] - Vooral die stelligheid over rijm! Een andere mogelijkheid lijkt niet te bestaan.

De meest beroemde vertalingen uit de Renaissance en baroktijd zijn die in het Engels van George Chapman (1598, gedeelten; 1611, 1614, resp. de volledige *Ilias* en *Odyssee* in zevenvoetige jambische verzen) en van Alexander Pope (1725), in jambische ‘heroic couplets’, beide rijmend en heel on-Homerisch. Maar ze hebben wel bereikt dat ze niet meer zijn weg te denken uit de Engelse literatuur. In Nederland bezitten we geen vergelijkbare grootheden uit die periode - de vertaling van Coornhert heeft ondanks grote charme nooit dat gewicht gehad; ook niet de onvolledige rijmende Ilias-vertaling, naar een Franse tekst, van Carel van Mander (1611). Maar wel kun je denken aan de rol die Joost van den Vondel heeft gespeeld met zijn omzettingen van Vergilius en Ovidius: hij heeft de beide eposSen, de *Aeneïs* en de *Metammphosen*, vertaald in rijmende alexandrijnen, een indrukwekkende prestatie, heel Vondeliaans met een schat aan mooie formuleringen, maar evenzeer lijdend aan rijmdwang, stoplappen en

weglatingen. En dat nu geldt eigenlijk gedurende de eerste drie eeuwen van de boekdrukkunst voor alle eposvertalingen: zij doen, naar ons modern gevoel, geen recht aan de oorspronkelijke vorm of inhoud, laat staan aan de hexameter, en pretenderen dat ook niet.

Rond 1800 komt hierop, als op zovele gebieden, een reactie en vanaf dat ogenblik gaat keuze 1 een grote rol spelen. Reeds 18e-eeuwse maar vooral 19e-eeuwse literaire vertalers, vaak tevens academici, halen de hexameter naar voren, heel rigoureus zelfs: de hexameter moet, vinden velen, en er wordt vooral in Duitsland, waar in 1793 de beroemde vertaling van J.H. Voss verschijnt, maar ook bij ons en elders, een halve eeuw lang fel over gepolemiseerd. Gevolg daarvan is dat tot ver in de 20e eeuw talrijke volledige of fragmentarische hexameter-vertalingen van de *Ilias* en/of *Odyssee* verschijnen; ook in Nederland, waar er drie in het oog springen: die van C. Vosmaer (1878-1880), van Aeg. W. Timmerman (1931) en van P.C. Boutens (1937). In hun voorwoorden propageren zij alledrie hun hexameterkeus als de enige ware, en het grappige is dat ze elkaar bevrucht hebben: de volgende is steeds een reactie op de vorige. Die eerste van die drie vertalers, Vosmaer dus, heeft in zijn voorwoord n.a.v. de hexameter enige wonderlijke opmerkingen over de Nederlandse taal; hij wil daarin lange en korte lettergrepen onderscheiden, volgens de regels van het Grieks en Latijn, en spreekt van zgn. stamsylben in plaats van lettergrepen; hij zou mijn openingszin over Boutens (...licht/*voet*igheid/*mis*te) hebben afgekeurd, omdat bv. een lettergreep 'lang' wordt door tweeklank (oe, ei), en dus in een dactylus de lettergreep -voe- goed zit, maar -heid- fout. Het is een des te groter wonder dat Vosmaer, volgens zulke principes werkend, een vertaling van de *Ilias* en *Odyssee* heeft afgeleverd, die nu weliswaar 19e-eeuws aandoet, maar bepaald van hoog niveau is. Misschien dat die theoretische beschouwingen vooraf tekenend zijn voor de wat tweeslachtige 19e-eeuwse instelling van literatuur-bedrijvende wetenschappers of andersom.

Naar veler oordeel is de vertaling van Aeg. W. Timmerman de beste van de drie, in elk geval nog altijd wel gelezen en heel leesbaar. Zij streeft naar 'duidelijkheid en eenvoud, in de tweede plaats pas naar woordelijke weergave' en 'ik meen dat de vertaling van Vosmaer juist deze eigenschappen mist...; men neemt geen genoegen meer met uitdrukkingen als: klaaroogde Athena, rondklotsende zeenat, zoutplas, walmgeur, woonzaal, duizend van wijnmaat in plaats van duizend maten wijn, enz... alleen maar ontstaan uit onmacht in het hanteren van de hexameter en gebrek aan poëtisch gehoor', zo schrijft Timmer - man. Toch, als wij nu, aan het eind van de 20e eeuw, die beide vertalingen naast elkaar lezen, is het verschil niet zo opvallend als door Timmerman bedoeld; zij behoren naar ons gevoel beide tot de periode van de Tachtigers, ook al is Timmerman meer een post-Tachtiger en al liggen er vijftig jaren tussen de verschijningsdata in. Beide ook lijken tekort te schieten in dat spel met dactylen en spondeeën; er is te vaak sprake van rhythme-dwang waaraan de woordkeus en woordvolgorde worden opgeofferd.

De derde, Boutens' vertaling, is daarop een wonderlijke reactie geweest. Na die duizenden hexameters van Vosmaer en Timmerman durft hij immers, zonder hun namen te noemen, te schrijven dat 'het eenige wat overblijft, is het *scheppen* van een Hollandschen hexameter, een vers dat den gevoeligen eireir om diep in zijn eigen taaleigen wortelende noodzakelijkheden meeneemt naar en in den rhythmos

van het oorspronkelijke'. Tot die tijd - zo meent Boutens - werd van de Hollandse lezer gevraagd een 'metrisch loopje te nemen' met zijn taal via een 'uit het hoofd geleerd vreemd schema van de hexameter'. Pas in 1937 verschijnt zijn *Odyssee*-vertaling, enkele jaren later begint hij aan de Ilias, waarvan hij zes boeken zal voltooien, en in die tussentijd schrijft hij de mooie bundel *Tusschenspelen* - de titel verwijst heel waarschijnlijk naar die vertaalbezigheden -, waaruit blijkt hoe begaafd hij was als dichter. Als vertaler echter deed hij met zijn begaafdheid geen goed aan de door hem beoogde hexameter noch aan het vertellend aspect van het epos: zijn verzen zijn zwaar, overdreven beklemtoond, niet speels, en vol onnatuurlijke woordomzettingen. Maar, net als bij Vondel, er staan ook prachtig geformuleerde regels tussen.

De Tweede Wereldoorlog lijkt ook hier een scheidslijn aangebracht te hebben. In ieder geval weet ik voor mezelf - en ik heb idee dat het voor vele geïnteresseerden van de laatste vijftig jaar geldt - dat de hexameter als Nederlandse versregel had afgedaan door het voorbeeld van de voorafgaande vertalingen, of het nu ging om Homerus, Vergilius, Ovidius of wie ook. Het blijkt ook uit verschillende *proza*-edities van rond 1960, waarvan de vlot leesbare van J. van Gelder en de rhythmische, bijna-poëzie-vertaling van M.A. Schwartz (kortgeleden herdrukt) de meest gebruikte zijn. Ook de jambische *Odyssee*-vertaling van Bertus Aafjes (1963), door enkele verkortingen in de tekst misschien beter een bewerking te noemen, met mooie poëtische gedeelten die aan *Een Voetreis naar Rome* doen denken, staat ver van de epische hexameter-verteltrant. Aafjes schrijft in zijn verantwoording o.a.: 'ik kon het niet laten dit epos, dat in duizenden versregels getuigt van een ongeëvenaarde eerbied en liefde voor de geringste zaken in het leven, zo ongekunsteld mogelijk te vertalen. Ik heb vooral getracht deze Homerische "eerbied voor de gewoonste dingen" in mijn vertaling voelbaar te maken', en kiest daarmee duidelijk niet voor de hexameter, die altijd, ook bij Homerus, gekunsteld is, in de technische betekenis van dat woord.

Het is flauw om Boutens en zijn twee voorgangers de schuld te geven van die anti-hexameter-gevoelens; ten eerste omdat ook in het buitenland enkele veelgelezen proza-vertalingen verschenen (E.V. Rieu; Robert Graves); ten tweede omdat er bij alledrie vele mooie regels te genieten zijn; en ten derde omdat hun vertalingen meer recht doen aan Homerus dan de alexandrijnen en 'heroic couplets' van vroeger eeuwen met alle weglatingen en stoplappen vandien. We mogen ons ook wel realiseren dat wij in Nederland, over de laatste 150 jaar gezien, meer dan waar ook zijn gezegend met een aantal volledige Homerus-vertalingen in poëzie én proza van hoog literair en deskundig niveau - wat er dan ook voor bezwaren in het voorafgaande tegen het een en ander zijn geuit.

Hoe moeilijk, maar ook heerlijk om meningen te herzien. In 1981 deed H.J. de Roy van Zuydewijn, zich niets aantrekkend van wat 'men' dacht of meende, een hexametervertaling van de *Ilias* het licht zien, die natuurlijk en eenvoudig van taalgebruik is, maar genoeg poëtische kracht heeft om recht te doen 1e. aan Homerus' stijl - meer dan de vaak geforceerde constructies van Vosmaer, Timmerman en vooral Boutens; en 2e. aan de Nederlandse lezer, die zonder enige twijfel met deze vertaling op schoot de beste indruk krijgt van een Homerisch epos. De enige bedenking die ik bij lezing hier en daar

voel heeft weer te maken met de metrische afwerking - dus niet met metrische dwang, zoals bij zijn voorgangers - en is in zoverre van ondergeschikt belang, omdat het iets betreft wat m.i. vrij eenvoudig te veranderen valt (zie hierover iets meer verderop in de tekst) De prestatie van de Roy van Zuydewijn is zeer prijzenswaard en veel geprezen, maar bepaald ook nog te weinig erkend. Zijn vertaling zou in het onderwijs een veel grotere rol kunnen spelen, niet alleen bij de vakken Grieks en Latijn, maar ook op de boekenlijsten Nederlands (dat geldt eigenlijk ook voor de reeds genoemde Odyssee van Aafjes); en als ik in de huidige literair-bedrijvige wereld een groeiende belangstelling voor declamaties en voorlezingen meen te bespeuren, zou ik op de rijke mogelijkheden van deze vertaling willen wijzen. Boeiende avonden zijn ermee te vullen voor luisterend publiek, en pas dan zouden we werkelijk dicht tot Homerus teruggaan!

(Alleen voor liefhebbers)

De vraag waarom een hexameter-vertaling - dus keuze 1 - vanuit technisch oogpunt zovele bedenkingen oproept, zou ik nog iets nader vanuit de praktijk zelf willen bekijken. Immers, als zoveel regels van Boutens en Vosmaer, nog meer van Timmerman en de meeste van de Roy van Zuydewijn wel voldoen, als zelfs de openingsregel van dit artikel voor de lezer onbewust een goede hexameter blijkt te zijn, hoe kan die negatieve opvatting dan bestaan? Als één hexameter kan, waarom dan duizenden niet? Kennelijk omdat de tijd en aandacht die één hexameter vergt, niet duizend maal in die mate herhaalbaar zijn. De moeilijkheden, in de dichterspraktijk, hebben te maken met het drielettergrepige aspect van de dactylus, zoals aan het begin van mijn verhaal besproken. Een tweelettergrepig metrum als van jamben, spondeeën en trocheeën is voor ons veel sneller hanteerbaar. Een klein, frikkig voorbeeld ter oefening:

de meest bekende Nederlandse dichtregel is wellicht: '*Jantje zag* eens pruimen *han*gen...' (trocheeën, viervoetige regel). Als ik als een Romeinse rhetoriekleraar u zou vragen deze regel in jamben om te zetten, knippert u misschien even met de ogen, maar het is een bepaald niet moeilijk trucje; één lettergreep ervoor zetten: 'Klein *Jan*/ tje *zag*/ eens *prui*/ men *han*/ gen... en de regel is jambisch. Vraag ik echter er een hexameter van te maken, dus drie lettergrepen per voet in plaats van twee, dan komt er veel meer techniek aan te pas; men zal uitvoerig moeten gaan knutselen. Probeer maar. Na vele doorhalingen kom ik zelf voorlopig op: '*Eens*, op een/ *dag*, in de/ *tuin*, zag/ *Jantje* een/ *boom*vol met/ *prui*men...'; en iedereen die deze onvoldoende poging, met dat lelijke pleonasme (eens, op een dag) wil verbeteren, zal merken dat vooral die eerste versvoet moeilijk is. Overigens even terzijde: ook Homerus' verzen laten talrijke pleonasmen zien, een typisch verschijnsel van vertellende metrische poëzie (Daarop *sprak* Zeus en *gaf haar ten antwoord*....).

Nogmaals: in het Nederlands merk je pas dat dit moeilijk is door er zelf mee te werken. Die benodigde klemtoon, al dan niet nadrukkelijk op de allereerste lettergreep van een zin is ongebruikelijk in ons jambische taalgevoel. Het kan wel, maar het kost meer constructiewerk; en dubbel constructiewerk, als er niet één, maar twee onbeklemtoonde lettergrepen moeten volgen, zoals in een hexameter. Is dat begin eenmaal goed gevonden, dan komt de rest er vrij vlot

achteraan, totdat de laatste zesde voet, die - zoals we eerder zagen - nooit uit drie lettergrepen mag bestaan, een slepende afronding geeft. Maar ieder volgend vers zal dan opnieuw die eerste voet dwars zetten en steeds weer moet men iets wat onze taal niet van nature gegeven is natuurlijk laten verlopen. Ik overdrijf wat, maar zo werkt het wel.

In de oorspronkelijke talen van de hexameter, het Grieks en Latijn, hadden de eposdichters een heel lage productiviteit. Het is ook niet voor niets dat het epos, dat *altijd* in hexameters werd gecomponeerd, sinds Homerus als hoogste en moeilijkste dichtgenre gold; en dat Vergilius en Ovidius beide hebben geroepen - de een voor zijn dood, de ander bij zijn verbanning - dat hun werk niet af was en vernietigd moest worden, hoezeer dat ook een literaire topos kan zijn. Die kreten sloegen minder op de inhoud van het verhaal zelf dan op de technische afwerking. Talrijke halve regels in Vergilius' *Aeneïs* getuigen daarvan. We weten ook dat die dichter zijn epos eerst in proza heeft opgeschreven om er daarna hexameters van te ‘beitelen’. Dezelfde manier waarop ruim 1600 jaar later Joost van den Vondel datzelfde epos in het Nederlands vertaalde: eerst in proza, dan in alexandrijnen. Van het oer-voorbeeld Homerus weten we op dit punt niets; als hij ook zo zorgvuldig te werk is gegaan - en het kan haast niet anders -, zal hij het niet met pen en papier hebben gedaan, maar mnemotechnisch, wat voor ons nog verbazingwekkender is.

Het metrisch vertalen van hexameters is dus een werk van uiterst geduldig vakmanschap en iedere vertaler zal zijn eigen methoden ontwikkelen en prioriteiten stellen. De lengte van het epos en dus de omvang van zijn arbeid maakt het onmogelijk iedere regel even zorgvuldig af te wegen en dat spel van rhythmen, van dactylen en spondeeën steeds even uitgekiend toe te passen. Opzettelijk heb ik tot nu toe citaten uit de genoemde vertalingen vermeden; de doortastende lezer grijpe naar de volledige uitgaven om mijn bevindingen al dan niet te beamen.

Toch, voor een latste proef uit de praktijk, laat ik hier twee fragmenten volgen[6.] en ik verzoek u deze te vergelijken met de regels 228-243 van De Roy van Zuydewijn, zoals elders opgenomen in dit nummer. Het gaat om het afscheid van Odysseus van Kalypso:

‘Toen nu het kind van de vroegte, de rozenvoetige Eoos, opkwam, toen deed zich Odysseus zijn chiton om en zijn mantel. Zelf trok de Nymf ook haar zilverkleed aan, groot, fijn en bekoorlijks loeg om haar heupen een pracht van een gordel, van goud en een sluier over haar hoofd en werd toen Odysseus' terugkeer gedachtig, gaf hem een grote, koperen bijl, die past' in zijn palmen, dubbel, aan twee zijden scherp. En een prachtige steel van olijfhout past' er precies in. Zij gaf ook een dissel, zorgvuldig geslepen. Toen ging zij voor naar de rand van het eiland, waar oprijzend loofhout stond, zowel popels, als elzen en dennen, zo hoog als de hemel, uitgedroogd, lang al verdord, die licht zouden drijven. En toen zij hem dan de plaats had getoond, waar die hoge boomstammen stonden, ging de Godin der Godinnen, Kalypso, weer huiswaarts... Odysseus bleef daar om stammen te hakken. Zijn werk kwam snel tot een einde’ (vertaling: Aeg. W. Timmerman)

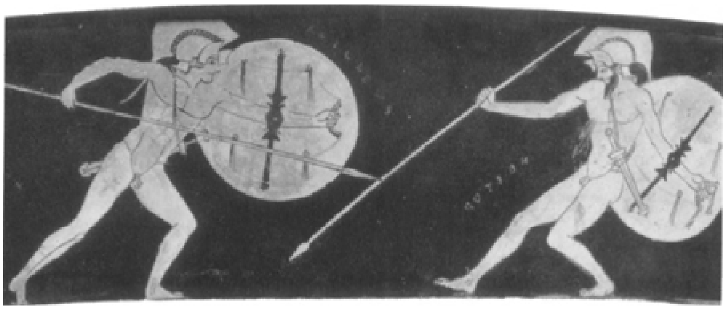
Toen, in de vroegte geboren, verscheen roosvingerige Eoos, trok onmiddlijk een lijfrok aan en een mantel Odysseus, en de godin zelf deed zich een groot witglanzend gewaad om, draadfijn weefsel, bekoorlijk, en sloeg om de heupen een gordel schoon en met goud doorwerkt, en zij wond om het hoofd zich een sluir. Voor groothartgen Odysseus dan zij beredderde de afvaart. Een groote aks zij hem gaf, pasklaar in den greep zijner handen, aan weêrskanten gewet en geslepen, van brons, in de holte stak handvat zeer schoon van olijfhout, stevig bevestigd. Dan zij een glanzende dissel hem reikte, en zij ging op den weg voor naar waar hooggaand hout op het uiteind stond van het eiland, elzen en peppels, en pijnen verhieven zich steil naar den hemel, lang droog, volrijp hout, dat licht op de vaart zou drijven. Doch nadat zij gewezen hem had waar 't hooggaand hout stond, keerde ze terug naar de woning Kalypso, de eedle godinne. Maar hij trok aan het vellen, en rap ging 't werk van de hand hem. (vertaling: P. C . Boutens)

Hoe summier ook, ik denk dat deze fragmenten een idee geven van de verschillende aanpak in taalgebruik, en dat vooral de niet-geforceerde woordkeus en - volgorde van de Roy van Zuydewijn opvallen, waardoor zijn hexameters geslaagder lijken. Zijn ze dat metrisch ook? Ik wil even heel schematisch gaan kijken. In het volgende schema ziet u over dezelfde veertien regels een weergave van dactylen (D) en spondeeën (S) per regel; de zesde, laatste voet *moet* altijd een S (of trochee) zijn, en is om die reden weggelaten:

	Homerus	**Timmerman**	**Boutens**	**De Roy van Z.**
	12345	**12345**	**12345**	**12345**
228	SDDDD	DDDSD	SDSDD	DDDDD
229	DSDDD	DDDSD	SDSDD	DDDDD
230	SDSDD	DDDSD	DSDSD	DDSSD
231	SDDSD	DDDDD	SDDDD	SDDDD
232	SSDDD	DSDSD	DSDDD	DDDDD
233	DSDDD	DSDSD	SDDSD	SDDDD
234	DDDDD	DDDDD	SDSDD	DDDDD
235	DDDDD	DDDDD	SDDDD	SDDSD
236	SDDDD	DDDDD	SSDSD	DDDDD
237	DDDDD	DDDDD	DDDDD	DDDDD
238	DDDDD	DDSDD	SSDSD	DDDDD
239	SSDSD	DDDSD	DDDDD	DDDDD
240	DDSDD	DDDDD	SSSDS	DDDDD
241	DSDDD	DDDSD	SDDDS	DDDDD
242	DSDSD	SDDDD	DDDDD	DDSDD
	17 Spond.	11 Spond.	25 Spond.	7 Spond.
	4 DDDDD	6 DDDDD	3 DDDDD	10 DDDDD

Niet gehinderd door bedenkingen tegen zulke schema's (wat zijn 14 regels op de 15640 van de *Odyssee*? etc.) vind ik het leuk dit beeld te toetsen aan mijn voorafgaande opmerkingen. En dan lees ik toch dingen die kloppen:

1e. Als we alleen naar Homerus kijken, zien we dat spel van rhythme waarover we spraken, met die verdeling van snelle en slepende effecten. Behalve de verzen die uitsluitend uit D(actylen) bestaan, is geen regel gelijk aan de voorafgaande of volgende.



Attisch mengvat, begin 5e eeuw v.Chr. Tweegevecht tussen Achilles en Hector.

2e. We hoeven de Nederlandse teksten niet met het Grieks te vergelijken, daarvoor zijn de talen te verschillend. Maar ook zonder Homerus blijkt, hoe vaak Boutens ten opzichte van de anderen de S(pondee) toepast; zelfs tweemaal in de vijfde, voorlaatste voet (240 en 241), een extra vertragend effect vlak voor die altijd slepende zesde voet, en iets wat in de klassieke hexametertechniek zelden en alleen opzettelijk wordt toegepast. Het zware karakter van Boutens' verzen spreekt uit dit schema, al is de afwisseling van S en D wel verzorgd.

3e. Timmermans tekst, met veel minder S, is lichtvoetiger en gemakkelijker te lezen. Zijn verdeling is echter veel minder gevarieerd en dat geeft een zekere eentonigheid: meer dan de helft van zijn S'en vallen in de vierde voet; meer dan eenmaal zijn opeenvolgende regels gelijk in schema. Hij vangt dit in de praktijk, ook in dit fragment, wel op door wat vaker enjambement toe te passen, m.a.w. meer te

spelen met de caesuur; maar dat is lang niet altijd succesvol. (Een tweede bezwaar, dat niet metrisch is, betreft overigens iets dat hier te maken heeft met rg. 228: Timmermans heeft de gewoonte deze vaste *formule*-onderdelen van het Homerus' epos, die telkens met dezelfde woorden terugkeren, steeds anders te vertalen; het is zijn goede recht, natuurlijk, maar jammer en onnodig, en het hier toegepaste enjambement ontkracht die formule nog extra.)

4e. De Roy van Zuydewijn heeft naar verhouding heel weinig S(pondeeën); zo weinig, dat tien van de vijftien regels uitsluitend D(actylen) vertonen; zelfs in de regels 236-241 zesmaal achtereen. Dit komt overeen met het enige bezwaar dat ik soms tegen zijn verzen voel: het lichtvoetige loopt wel eens kans te struikelen, het huppelt te veel. Hij zou dat technisch vrij gemakkelijk kunnen verbeteren, want het heeft niet te maken met woordkeus of -volgorde; het is duidelijk een gevolg van iets te weinig zorg. Bijvoorbeeld in rg. 228 kan ‘nu’ als lettergreep vervallen zonder de hexameter aan te tasten; zijn schema wordt dan DSSDD in plaats van DDDDD en wat gedragener als eerste regel van een nieuwe alinea (want daar is hier sprake van); bovendien staat dat ‘nu’ niet in het Grieks. Hetzelfde geldt in rg. 240 voor de woordjes ‘en’ en ‘de’: ‘oud en verdord, (en) zo droog dat ze goed op (de) zee zouden drijven’.

Begrijp me goed: ik wil niet betogen dat een dichter/vertaler zelf van iedere regel een schematische opzet moet maken. Het is in de praktijk een gevoelsmatige kwestie die de dichter voortdurend moet blijven verzorgen, zoals hij ook woordkeus en zinsconstructies verzorgt. Het is de muzikaliteit van de taal die hij bespeelt, de onzichtbare Muze van de taalkunst die hem die - gezien de omvang - haast onmogelijke opdracht geeft. Vandaar ook dat sinds Homerus de eposdichters de opdracht gedeeltelijk aan haar hebben teruggespeeld: Muze, vertel mij...

Eindnoten:

1. Met of zonder hexameters, - het is mijn overtuiging dat het moderne literatuur- bedrijf aanzienlijk zou winnen bij meer orale toepassing ervan; in het algemeen, maar vooral in het onderwijs. Het goed memoreren en uitspreken van zelfs kleine taalfragmenten draagt meer bij tot de zo gewenste ‘sociale vaardigheden’ dan menig lesuur of kringgesprek gewijd aan dat doel. Trouwens, het een staat het ander niet in de weg, en het belang van enige rhetorische training-van-jongsafaan dient bijna alle onderwijs-disciplines. Een op moderne leest geschoeide her-invoering van spreekvaardigheid en declamatie met gebruikmaking van bestaande goed-gecomponeerde teksten zou veel obstakels in het vervolgonderwijs verkleinen en zou iedere Nederlander verrijken met meer taalkundig, historisch, psychologisch inzicht.
2. In 1949 heeft Prof. Dr. W.E.J. Kuiper in Hermeneus (jrg. 21, blz.86 e.v.) een zeer helder en lezenswaardig artikel geschreven over ditzelfde onderwerp. Ik verwijs de geïnteresseerde lezer daarnaar en beschouw mijn bijdrage gedeeltelijk als een vervolg daarop.
   Voor geïnteresseerden is er een goede studie te vermelden: Patrick de Rynck, ‘*Nuttig en Schoon*’, *Nederlandse vertalers van antieke teksten reflecteren over hun arbeid (ca. 1780-ca. 18500*, Leuven, 1987
3. In de vijfhonderd-jarige periode van Homerus-vertalingen is er voorzover mij bekend slechts één vrouwennaam te noemen: Madame Dacier liet in 1699 een Franse proza-vertaling van de *Ilias* verschijnen, om zoveel mogelijk naar voren te brengen wat in alle poëzie-vertalingen ontbrak.
4. Zie de uitgave van *De Dolinge van Ulysse* (Odyss. 1-18) van D.V. Coornhert, verzorgd door Th. Weevers (Elsevier 1939)
5. ‘Sulcke neuswijle moet ick vraeghen
   door wat recht sij de vrijen plaghen

met heur wetten dwaeslijck vercoren?
Vergilius de groote Poeet
stelt reghels van seventhienen breed!
Een volle sin eyscht een heel reghel
daer af sij de rijm 't slot en seghel
als elcx een athem wt mach spreken.
[....]
Is deze ruymt' dan bij den Latijnen,
waerom sal ons benautheyt pijnen?'

(De 17 lettergrepen van Vergilius vormen inderdaad het maximum aantal lettergrepen van een hexameter: 5 drielettergrepige voeten en de zesde altijd maar met twee lettergrepen).

6. Om redenen van ruimte heb ik Vosmaer niet mee laten afdrukken in deze vergelijking. De bevindingen met zijn tekst stemmen echter precies overeen met die van Timmerman, hetgeen aansluit bij mijn opmerking dat hun beider vertalingen niet zo ver uit elkaar liggen als de tijd doet vermoeden. Het is voornamelijk een verschil in woordkeus.

Homerus
Odyssee, boek 5, 228-493
vertaling H.J. de Roy van Zuydewijn

Samenvatting van het voorafgaande.

In de eerste vier boeken van de Odyssee verhaalt de dichter hoe, nu de terugkeer van Odysseus uit Troje inmiddels tien jaar op zich heeft laten wachten, het diens vrouw Penelope steeds moeilijker wordt gemaakt te blijven weigeren opnieuw in het huwelijk te treden. De huwelijkspretendenten, jonge edelen uit Ithaca, verbrassen al jaren lang have en goed in Odysseus' paleis, onder het voorwendsel daartoe het volste recht te hebben zolang Penelope de definitieve keuze van een nieuwe echtgenoot op de lange baan blijft schuiven. De zoon van Odysseus, Telemachos, nu omstreeks twintig jaar oud, ondervindt op een door hem belegde volksvergadering wel enige sympathie, maar krijgt onvoldoende steun om aan deze toestand een einde te maken (boek 2). Daartoe aangespoord door de godin Athene, onderneemt hij een reis naar het Griekse vasteland, om daar van Nestor in Pylos (boek 3) en van Menelaos in Sparta (boek 4) nieuws over zijn vader te vernemen. Nestor kan hem niet zo heel veel wijzer maken, maar Menelaos weet hem althans te vertellen, van de zeegod Proteus te hebben gehoord dat Odysseus door de nimf Kalypso op haar eiland wordt vast gehouden.

In het vijfde boek stuurt Zeus de boodschapper der goden, Hermes, naar Kalypso om haar zijn besluit mede te delen dat zij Odysseus moet laten vertrekken. De nimf stemt daarin met grote tegenzin toe: zij wenst Odysseus tot man, in ruil waarvoor zij hem eeuwig jong en onsterfelijk zal maken. In een laatste gesprek, waarbij zij voorspelt dat hij het op zee zwaar te verduren zal krijgen, tracht ze Odysseus alsnog over te halen bij haar te blijven. Maar Odysseus wijst haar voorstel even hoffelijk als beslist van de hand. Zich bij het onvermijdelijke neerleggend, staat Kalypso hem vervolgens met raad en daad terzijde, helpt hem bij het bouwen van zijn vlot en voorziet hem van kleren en voedsel. De zeereis verloopt aanvankelijk voorspoedig, tot Poseidon, nog steeds hevig verbolgen op Odysseus omdat deze zijn zoon, de Cycloop Polyfemos, van het licht van zijn oog heeft beroofd, hem nabij het land der Faiaken in een verschrikkelijke storm doet verzeilen, waaruit hij zich maar op het nippertje weet te redden.

Toen aan de hemel nu Eoos haar waaier van rose gespreid had,
hulde de fiere Odysseus meteen zich in mantel en chiton.
Zelf trok Kalypso een groot, als zilver glanzend gewaad aan,
fijn van stof en een lust om te zien en ze deed om haar heup een
gordel met schitterend goudwerk en dekte haar hoofd met een sluier.
Daarna wijdde ze zich aan de reis van de fiere Odysseus.
Deze nu gaf ze een krachtige bijl die hem goed in de hand lag,
dubbelzijdig geslepen, van brons; daaraan zat een handgreep
die van het modiste olijfhout gemaakt was en stevig bevestigd.
Daarna voorzag ze de held van een glanzende dissel en leidde
hem naar de andere kant van het eiland waar rijzige bomen,
elzen, abelen en hemelhoog groeiende pijnbomen, stonden,
dud en verdord en zo droog dat ze goed op de zee zouden drijven.
Toen ze Odysseus de plaats van dit hoge geboomte getoond had,
ging ze terug naar haar huffs, Kalypso, godin der godinnen.
Hij nu wing aan met de bomen te hakken, waarmee hij snel opschoot.
Twintig stuks velde hij neer en werkte ze of met de dissel,
schaafde ze vakbekwaam glad en maakte ze haaks met het paslood.
Toen hij dat werk had gedaan, verschafte Kalypso hem boren.
Daarmee boorde hij gaten en voegde de balken tezamen,
die hij met latten en pennen van hout tot een vaartuig ineen sloeg.
Zoals een scheepstimmerman die zijn vak goed beheerst de ovale
worm van de bodem afmeet voor een groot en ruim metend vrachtschip, -
over zo'n breedte en lengte ontwierp Odysseus zijn vaartuig.
Daarop bracht hij een dek aan dat rustle op een dichte rij palen
en hij voltooide het vlot met een reling van boomlange balken,
plaatste de mast op het vlot waaraan hij een ra had bevestigd
en hij voorzag het daarnaast van een roerblad om richting te houden.
Daarna vlocht hij er nog, als een dam om de golven te weren,
twijgen van wilgen onheen en stortte de bodem vol rijshout.
Zij, de godin der godinnen, bracht hem intussen een lijnwaad
om er een zeil van te maken. Ook dat wist hij kundig te klaren,
bond dan vervolgens aan 't vlot vast de brassen, gordings en schoten
en trok het vaartuig tenslotte op rollers de godlijke zee in.
Vier dagen deed hij erover om 't hele werk te voltooien
en op de vijfde liet ze de held van het eiland vertrekken.
Toen zij Odysseus gebaad en gehuld had in geurige kleren,
liet ze een tweetal rundleren zakken aan boord van het schip gaan,
de ene met donkere wijn en een grote met water; de eetwaar
zat in een reiszak waarin ze voor hem veel heerlijks gestopt had.
En de godin zond een zoele en gunstig waaiende wind mee.
Blij met die wind ontplooide de fiere Odysseus de zeilen.
Zo, aan het roer zittend, hield hij het vaartuig kundig op koers en
nooit viel de slaap hem over de ogen; bij voortduring hield hij
ze op de Pleiaden gericht, op de laat ondergaande Boötes
en op de Beer, waaraan ook de naam wordt gegeven van Wagen,
die om zijn middelpunt draait en Orion goed in het dog houdt,
't enig gesternte dat niet in de zee van Okeanos neerdaalt.
Want de godin der godinnen, Kalypso, had hem geraden
die bij zijn tocht over zee steeds ter linkerzijde te houden.

Zeventien dagen voer hij zo voort en duurde de zeereis,
toen, op de achttiende dag, de beschaduwde bergen opdoemden
van het Faiakische land waar hij dat het dichtst was genaderd.
't Doemde daar als een schild uit de grijsovernevelde zee op.

Van de Ethiopiërs komend, nam hem de grote Poseidon,
hoog van de bergen der Solymers, waar. En toen hij Odysseus
over de golven zag varen, werd hij nog heviger woedend,
schudde zijn hoofd heen en weer en sprak tot zichzelf hij de woorden:
‘Ach, ach, daar hebben de goden toch blijkbaar weer anders besloten
over Odysseus, terwijl ik daar bij de Ethiopiërs toefde.
Reeds is hij vlak bij het land der Faiaken, waar het zijn lot is
om aan de wurgende greep van het Teed dat hem trof te ontkomen.
Maar ik laat eerst hem naar hartelust rondtollen in zijn ellende.’
Toen hij die woorden gezegd had, dreef hij de wolken tezamen,
pakte zijn drietand en woelde daarmee de zee om en zweepte
stormvlagen op uit allerlei richting en hulde in newels
aarde en zee, waarover een nachtelijk duister neerdaalde.
Winden uit oost en zuid en hevige westerstorm botsten
en, uit de ether, de noorder, die zware golven omhoog joeg.
Toen ontzonk hem de moed en voelde Odysseus zijn knieín
krachteloos worden en sprak hij geergerd zijn dappere hart toe:
‘Wee mij, rampzalige man, wat staat mij op 't laatst nog te wachten?
'k Vrees nu dat de godin mij niets dan de waarheid voorspeld heeft,
zeggend dat ik het op zee, alvorens mijn land te bereiken,
zwaar te verduren zou krijgen. Dat alles gaat nu in vervulling.
Wat een schrikbarende wolken trekt Zeus in het hemelruim samen!
't Zeeoppervlak woelt hij om en uit allerlei richtingen stormen
windvlagen aan; nu staat het gapend verderf mij te wachten.
Drie-, viermaal zo gelukkig de Grieken die destijds bij Troje,
Atreus' zoon ten behoeve, het Leven hebben gelaten.
Was toen ook ik maar gedood en had ik mijn einde gevonden,
toen, in de strijd om het lijk van Achilles, het volk der Trojanen
mij met een regen van speren bestookte. Een plechtige uitvaart
zou dan mijn deel zijn geweest en mijn roem zijn verbreid door de Grieken.
Nu is mij echter beschoren een droevig einde te vinden.’
Zo en meteen met dit woord rees een machtige golf op, die dreigend
aanzwol en over hem heen sloeg en 't vlot in de rondte deed tollen.
't Roerblad werd hem uit hander geslagen en ver van zijn vaartuig
stortte hij zelf in het water; de mastpaal knapte doormidden
onder de vlagen der overal dreigend aanstormende winder.
Ver daarvandaan in de golven ploften het zeil en de ra neer.
Lang bleef Odysseus daar ondergedompeld, volstrekt niet bij machte
onder de druk der reusachtige golven uit boven te komen,
ernstig gehinderd door 't kleed dat Kalypso hem mee had gegeven.
Eindelijk dook hij weer op uit de golven en spuwde het zilte,
bittere zeewater uit dat steeds in een stroom Tangs zijn hoofd liep.

Toch, hoe verzwakt en uitgeput ook, vergat hij zijn vlot niet,
zwom het snel achterna en wist het te pakken te krijgen,

ging er in 't midden op zitten en wist de dood te ontkomen.
Maar met de stroom werd het vlot naar alle kanten geslingerd.
Zoals de wind uit het noorden, als 't herfst is geworden, de distels
die met elkaar zijn verstrengeld in bundels over het veld jaagt, -
sloegen de winden het vlot alle richtingen uit door de golven.
Nu wierp de wind uit het zuiden het toe aan de wind uit het noorden,
dan liet wind uit het oosten de jacht aan de westenwind over.
Hem zag Ino, de dochter van Kadmos, befaamd om haar enkels,
die, als Leukóthea, eenmaal een mens was en menselijke taal sprak,
maar wie, diep in de zee, nu de eer van de goden ten deel viel.
Toen ze Odysseus zo hopeloos rondtollen zag, kreeg ze meelij.
En ze dook op uit de golven der zee als een opvliegend hoen doet,
nam op het houtvlot plaats en sprak hem het troostende woord toe:
‘Waarom, rampzalige man, is de aardrijkschudder Poseidon
toch zo gebeten op u, dat hij u deze rampspoed berokkent?
Toch zal hij u, hoe graag hij ook wil, niet het leven benemen.
Handel als volgt, want u lijkt me geen man die gebrek aan verstand heeft:
trek eerst uw klederen uit, Beef vervolgens het vlot aan de winden
prijs en probeer met uw handen dan zwemmend uw doel te bereiken,
't land der Faiaken, waar u het lot van de dood zult ontkomen.
Hier, neem dit van mij aan, deze magische sluier en bind hem
over uw borst heen; dan hoeft u geen lijden of dood meer te vrezen.
Maar zodra als uw handen weer vaste grond kunnen voelen,
maak dan de sluier weer los en werp hem ver van de kust af
in de wijnkleurige zee, terwijl u uw hoofd daarvan afwendt.’
Zo nu sprak de godin en gaf hem de sluier in handen,
om dan weer snel, als een hoen, in de rusteloos deinende golven
onder te duiken, waar haar de donkere zee in zich opnam.
Maar de beproefde en fiere Odysseus verkeerde in twijfel
en tot zijn dappere hart sprak hij diep geërgerd de woorden:
‘Wee mij, als nu maar niet een der eeuwig levende goden
mij, met de raad van mijn vlot af te gaan, wederom in de val lokt!
Maar op die raad ga ik nu nog niet in, want ik zie voor mijn ogen
't land nog ver weg waar zij zegt dat ik er mijn redding zal vinden.
Lever doe ik als volgt en dat lijkt mij het beste: zolang nog
tegen de balken van 't vlot de dwarsbalken vast blijven zitten,
blijf ik erop en zal ik mijn lijden proberen te dragen.
Maar als het vlot door de golven der zee uit elkaar wordt geslagen,
zal ik gaan zwemmen. Iets beters vermag ik niet te bedenken.’

Nog overlegde hij dat en zat hij daarover te denken,
toen daar de aardrijkschudder Poseidon een machtige golf hief
die hoog boven hem uit vol dreigende kracht op hem neersloeg.
Zoals een hevig blazende wind een bundel droog graankaf
op doet stuiven en het naar alle kanten uiteenslaat,
zo sloeg de golf de boomlange balken uiteen. Maar Odysseus
klemde zijn benen vast om een balk, als een miter een renpaard,
trok dan de klederen uit die de edele zeenimf Kalypso
hem had bezorgd en knoopte de sluier over zijn borst vast.
Daarna dook hij voorover in zee en zijn armen uitspreidend

deed hij zijn best om te zwemmen. Zo zag hem de grote Poseidon,
schudde het hoofd heen en weer en sprak tot zichzelf dan de woorden:
'Zwalk zo maar voort over zee, in diepe ellende gedompeld,
tot je tenslotte het Zeus ontstammende yolk zult ontmoeten.
Maar ik vermoed dat ook zo jij aan rampspoed weinig te kort komt!'
En met die woorden dreef hij zijn beide schoonmanige paarden
voort tot hij Aigas bereikte, alwaar zijn beroemde paleis staat.
Maar Zeus' dochter Athene bedacht inmiddels iets anders.
Zij nu versperde de weg aan de andere winden en maande
deze het waaien te staken en zich te ruste te leggen,
wakkerde echter de snelle Noordenwind aan en ze stuitte
vóór hem de golven, zodat, aan de doodsdemonen ontkomen,
koning Odysseus bij 't roeilustig yolk der Faiaken zou komen.
Maar nog zwalkte hij rond en bracht twee dagen en nachten
door op het holle der zee en zag vaak de dood onder ogen.
Maar op de derde der dagen die Eoos had laten verschijnen
kwam er tenslotte een eind aan het waaien. De stormwind ging liggen;
spiegelglad werd de zee. Scherp turend ontwaarde Odysseus,
toen een geweldige golf hem omhoog hief, van dichtbij de kuststrook.
Zoals de vreugde van kinderen is, wanneer zij hun vader,
die ziek neerligt en hevige pijn lijdt, tot leven zien komen;
lang al kwijnde hij weg, in de greep van een gruwlijke demon,
maar tot hun blijdschap verlosten de goden de man van zijn ziekte, -
zo was de vreugd van Odysseus, toen hij het land en zijn bos zag,
voortzwemmend al wat hij kon om weer grond voor zijn voeten te voelen.
Maar daar nog zo ver van af als de stem van een roepende man draagt;
tegen de klippen kon hij het brullen horen der branding,
want zwaar beukte de machtige golfslag tegen de kust op
met een vervaarlijk gedreun, terwijl alles met zeeschuim bedekt werd;
daar zijn noch veilige havens voor schepen, noch windstille baaien,
maar slechts in zee uitspringende kapen en klippen en riffen -
toen dan ontzonk hem de moed en voelde Odysseus zijn knieën
krachteloos worden en sprak hij geërgerd zijn dappere hart toe:
'Wee mij, nu Zeus mij boven verwachting het kustland te zien geeft
en ik de afgrond der zee tot het eind toe heb overgestoken,
toont zich nergens een plek om de grijsgrauwe zee te ontsnappen.
Want eerst staat daar een rand van puntige riffen; rondom hen
buldert de bruisende zee, daarlangs loopt een gladsteile rotswand.
Diep tot de kust is de zee en nergens is daar voor mijn voeten
grond om te staan en zo een heilloze dood te ontvluchten.
Als ik aan land klim, sleurt mij een machtige golf mee en werpt me
tegen de klippenkust aan. Dat hoef ik dus niet te proberen.
Maar als ik verder de kust af zwem, om te zien of zich ergens kalm
in de luwte liggende stranden of baaien bevinden,
vrees ik dat ik weer opnieuw, door een hevige windvlaag gegrepen,
onder gezucht en gesteun naar de visrijke zee word geworpen,
ofwel mij zendt een god een groot zeemonster toe uit de kustzee,
zoals er talloze voedt de grote godin Amfitrite.
'k Weet hoe vertoornd op mij is de roemrijke schudder der aarde.'

Zo overwoog hij dit alles en wijdde daaraan zijn gedachten,
toen hem een machtige golf op een grillig stuk klippenkust afjoeg.
Daar zou zijn huid zijn opengescheurd en zijn botten verbrijzeld,
als hem de klare Athene niet op de gedachte gebracht had
om, in zijn toomloze vaart, met zijn handen een rotspunt te grijpen.
Kreunend hield hij die vast tot de machtige golf hem voorbij was.
Zo dan ontweek hij de golf, maar deze, men zij terugkwam,
nam hem in volle vaart mee en wierp hem ver in de zee terug.
Zoals er bij een poliep die uit zijn diep hol wordt getrokken
kiezeltjes dicht op elkaar aan zijn zuigmondjes vast blijven zitten,
zo ook zaten de hem van de moedige handen geschaafde
huidschilfers vast aan de rotsen. Hijzelf verdween in de golven.
Toen zou de fiere Odysseus, in strijd met zijn lot, zijn verdronken,
als niet de heldergeoogde Athene hem inzicht verschaft had.
En uit de defining die bulderend tegen de kust sloeg,
zwom hij daarlangs, zijn ogen gericht op het land, om te zien of
hij in de luwte gelegen stranden of baaien kon vinden.
Toen hij dan zwemmend de monding bereikt had van een rivier waar
mooi helder water in stroomde, kwam die hem de gunstige plek voor,
vrij van stenen en rotsen en veilig beschut tegen winden.
En bij het zien van de stroomgod, zond hem zijn hart het gebed toe:
'Hoor, Heer, wie u ook bent, - tot u die veelvuldig gesmeekt wordt
kom ik, gevlucht uit de zee voor het dreigende woord van Poseidon.
Achting verdient wel bij uitstek, ook onder de eeuwige goden,
wie van de mensen als zwerveling nadert, evenals ik nu
smekend kom tot uw stroom, na verschrikkelijk te hebben geleden.
Heer, heb meelij met mij die als smekeling nu om uw gunst vraagt.'
Zo, en terstond bedaarde de stroom en kalmeerde de golfslag,
effende vóór hem het water en bracht hem vervolgens behouden
binnen de mond der rivier. En krachteloos boog hij zijn knieën
en zijn krachtdadige armen. De zee had zijn krachten gebroken.
Overal was hij gezwollen; het water gutste in stromen
hem uit de mond en de neus; naar adem snakkend en spraakloos
lag hij in onmacht en werd door een dodelijke moeheid bevangen.
Toen hij zijn adem terug had en wat op verhaal was gekomen,
maakte hij eerst de sluier der godlijke nimf van zijn borst los
en wierp hem weg in het bruisend naar zee toe stromende water.
Deze nu voerde een machtige golf met de stroom weer naar zee toe;
snel pakte Ino hem op. Hij keerde zich van de rivier af,
boog zich dan tussen de biezen en kuste de graanrijke aarde.
En tot zijn dappere hart sprak hij diep geergerd de woorden:
'Ach, wat wordt er van mij? Wat staat mij op 't laatst nog te wachten?
Als ik hier bij de rivier de dreigende nacht blijf doorwaken,
doen, vrees ik, bittere kou en de kille dauw van de ochtend
mij, nog zo kort na mijn onmacht, het zieltogend Leven verliezen.
Want van de stroom waait, tegen de ochtend, een ijskoude lucht aan.
Als ik de belling beklim en daar het schaduwrijk bos zoek
en me in 't dichte struweel vlij, gesteld zelfs dat koude en moeheid
mij daar verlaten en dat er een zoete slaap op mij neerdaalt,
vrees ik de buit en proof van Wilde dieren te worden.'

Toch leek hem dit, nadat hij daarover gedacht had, het beste
en hij begaf zich op weg naar het bos dat hij dicht bij het water
vond op een rondom zichtbare plek. Hij kwam bij twee struiken
die daar dooreen gegroeid waren, een wegedoorn en een olijfboom,
waar geen tocht van de regen brengende winden doorheen blies,
waarin het licht van de zon nog nooit zijn stralen liet vallen
en waar de regen niet doordrong, zo dicht van beiderlei kanten
waren de bomen vergroeid. Daaronder dock nu Odysseus.
Dadelijk maakte hij daar met zijn handen een breedstrekkend leger,
want op die plaats was de bodem bedekt met een dichte laag bladeren,
meer dan genoeg om twee of Brie mannen beschutting te bieden
tegen de kou van de winter, hoe fel die zich ook deed gevoelen.
Vreugde sprong op in de grote Odysseus, toen hij dit bed zag,
legde zich midden erin en dekte zich toe met de bladeren.
Zoals wanneer, op een eenzaam stuk land waar geen buurman zich ophoudt,
iemand een brandend stuk hout toedekt met een donkere aslaag
en zo vuurzaad bewaart om 't niet elders te hoeven ontsteken, -
zo nu dekte Odysseus zich toe met de bladeren. Athene
gout op zijn ogen de slaap uit, om hem van zijn zware vermoeidheid
snel te verlossen, nadat ze hun leden in donker gehuld had.

[Nummer 176-177]

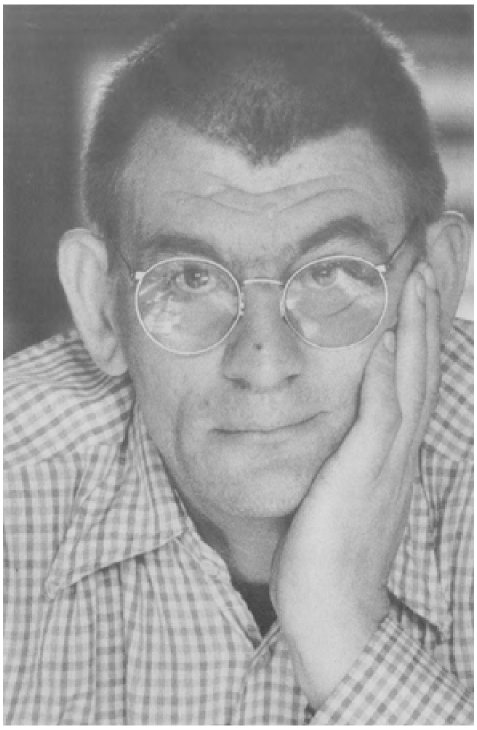


foto: Steye Raviez

Peter Nijssen
Een leeg portret?

(...)

Stilstaan - voelen hoe
je blik gezandstraald wordt
tot je geen richtingen meer kent

En door de wentelende meeuw
in diens allerwitst moment
wordt opgetild tot wat je bijna bent.

(J. Bernlef, *Geestgronden*)

Het tiende en laatste gedicht van de slotcyclus uit de bundel *Brits* (1974) van J. Bernlef, 'Tentoonstelling - een catalogus', is een piepklein zelfportret. De eerste strofe gaat als volgt:

Zelfportret (?)
naakt voor
een schoolbord waarop
een aftreksom:

Na die dubbele punt en een regel wit volgt dan de tweede strofe waarin de som wordt opgegeven. Tien min tien, weergegeven als twee cijfers onder elkaar, daaronder een streep en daar weer onder een tekening van een hand die een pen vasthoudt en de uitkomst lijkt te gaan willen opschrijven.

Die uitkomst is natuurlijk nul en daarmee brengt Bernlef niet alleen op baldadige wijze de zojuist voltooide cyclus van tien gedichten om zeep, maar ondermijnt hij tegelijkertijd ook de totstandkoming van zoiets kwestieus als een zelfportret. De eerste strofe laat eigenlijk al zien dat zo'n poging op niets moet uitlopen. Het is de verbeelding van een droom die iedereen wel eens gedroomd heeft: piemelnaakt voor schut te staan tegenover de borende blik van een menigte terwijl je het antwoord schuldig moet blijven. Exhibitieangst, het gevoel object van tentoonstelling te zijn in een heel onaangename situatie waaruit je het liefst als bij toverslag zou willen verdwijnen: dat is het onderwerp van dit gedicht, dat zich dan ook tegen zichzelf keert, dat zich ongedaan wil maken.

Het is een procédé dat veel voorkomt in het werk van Bernlef. Zijn taal zit als het ware vol gaten waardoor en vluchtwegen waarlangs de maker zelf kan ontsnappen. Dat 'het gedicht een zo leeg/ mogelijk beeld van de maker/ [is] die daarin samenvalt met zijn model' zal Bernlef met H.C. ten Berge, van wie dit citaat afkomstig is, willen onderschrijven. Er is misschien ook geen auteur in de Nederlandse letteren van wie het werk en van wie de persoonlijkheid die uit dat werk spreekt, zich zo zeer tegen portrettering verzetten als in het geval van Bernlef. Iedere bladzijde daaruit is feitelijk een ondermijning van de poging een vastomlijnd kader aan te brengen. Een portret van Bernlef (het pseudoniem is niet voor niks ontleend aan een 8ste eeuwse *blinde* Friese dichter) levert haast noodzakelijkerwijs een leeg portret op, alsof het negatief daarvan zich niet laat fixeren omdat het, merkwaardigerwijs, steeds in ontwikkeling is.

Carrière

Een *leeg portret*, maar dat betekent nog niet dat daarom ook de schrijver achter het werk gezichtsloos is, of zonder geschiedenis. Voor de burgerlijke stand heeft hij toch echt een naam. Daar heet hij Hendrik Jan Marsman. Die is ook ooit daadwerkelijk geboren (op 14 januari 1937 in het Noordhollandse Sint-Pancras), heeft een opvoeding gehad en is naar school gegaan. Hendrik Jan Marsman heeft bovendien veel gereisd, een paar jaar in Zweden gewoond en naast schrijven vele andere ambachten uitgeoefend (zoals oberen, borden wassen en in de winkel staan). Verder is hij een groot liefhebber van jazzmuziek en van Laurel & Hardy.

Dat zich van Bernlef moeilijk een portret laat schetsen, wil evenmin zeggen dat diens werk een fletse indruk maakt, dat het bewust streeft naar marginale verstaanbaarheid, of dat er geen lijnen en ontwikkelingen in te ontdekken vallen. Zijn literaire produktie heeft zich, zij het niet zonder slag of stoot, ontwikkeld van de sterk realistische ‘gevonden voorwerpen’-

literatuur van het tijdschrift Barbarber (waarvan Bernlef met K. Schippers en G. Brands tot de oprichters behoorde) naar de wat meer geconstrueerde, naar zichzelf verwijzende literatuur van het tijdschrift Raster (waarvan Bernlef redacteur was tussen 1977 en 1987).

Wie dat wil, kan de literaire loopbaan van Bernlef zelfs in termen van een success-story beschrijven. Tegen de bedoeling van de auteur in overigens, want die heeft zich altijd wars getoond van het plannen van een literaire carrière. Dat hij daar eigenlijk steeds dwars tegen in geschreven heeft en dat zijn werk plotseling (sinds de roman *Hersenschimmen* uit 1983 en nog versterkt na *Publiek geheim*, waarvoor hij de prestigieuze AKO-prijs ontving) toch een groot publiek heeft gekregen, is een opwekkende constatering. Daarnaast is het een bewijs voor het feit dat ook een schrijver van het type-Bernlef - een type dat zich niets aan roem of snelle onsterfelijkheid gelegen laat liggen en dat zich niet tot gladde concessies laat verleiden - erkenning kan krijgen.

foto: Theo Jennissen

Nadelen heeft die erkenning ook omdat ze van Bernlef, die zijn privé-aangelegenheden liever niet op straat legt, een publiek persoon gemaakt heeft die min of meer gedwongen is zich frekwent in de openbaarheid te begeven. Dit terwijl hij slechts - en dat heeft hij gemeen met veel van zijn hoofdpersonen - met gemengde gevoelens op de voorgrond treedt en zich dan (zodra hij in de schijnwerpers staat) steeds realiseert liever afwezig te zijn, liever te willen verdwijnen in de anonimiteit. Die hang naar naamloosheid is ook alweer een gegeven dat de tekening van Bernlef's portret tot een precaire opgave maakt.

Black-out

Toch is de term ‘leeg’, die ik zojuist in verband bracht met het resultaat dat een portret van de kunstenaar onvermijdelijk moet opleveren, zelfs in overdrachtelijke zin een inadequate kwalificatie wanneer die wordt toegepast op Bernlef's werk. Dat werk is namelijk alleen maar in zoverre leeg, dat het zich (voor het

overgrote deel) niet laat grijpen, niet wil laten memoriseren.

Iets soortgelijks heeft Bernlef zelf, in zijn essaybundel *Op het noorden*, eens opgemerkt over de schilderijen van Francis Bacon. Dit naar aanleiding van een bezoek aan een overzichtstentoonstelling van het werk van Bacon in de Londense Tate Gallery. Bernlef: ‘De tentoonstelling mag dan onvergetelijk zijn geweest, de schilderijen bleek ik mij niet dan als vage beelden te kunnen herinneren.’ ‘Zou’, zo waagt hij in een poging erachter te komen waar dat aan ligt, ‘de directheid (de “snelheid” van het schilderij, aangedreven door Bacon's manier van schilderen) zo groot zijn dat zijn doeken de reflectie geen kans gaven en daardoor als het ware door het bewustzijn flitsten zonder een herinneringsspoor achter te laten, zodat je inderdaad niet wist wat je zag? Bacon spreekt ( ) over de “verpulvering” van beelden als hij het over de vervorming in zijn beeldtaal heeft. Een schilderij van Bacon als een gat in het bewustzijn geslagen, als een black-out.’

Vervolgens suggereert hij dan dat die schilderijen ook in een toestand van afwezigheid, in een black-out, ontstaan. Zonder het te weten, zo meent Bernlef, is Bacon er in zijn beste schilderijen in geslaagd te ‘sterven binnen zijn denken’: ‘De meeste kunstwerken vallen na korte of langere duur wel te temmen en op te slaan in het geheugen. Maar de grootste zouden wel eens die kunnen zijn waarmee de kennismaking iedere keer nieuw is, iedere keer opnieuw een schok veroorzakend. Niet de schok der herkenning, maar de veel radicalere schok van de ontdekking van de dood, het enige wat wij ons nooit zullen herinneren.’

Ontembaar

De wat zoetere schok, die van de herkenning, moet hier voor Bernlef waarschijnlijk ook gegolden hebben, al is hij zich daar misschien nauwelijks van bewust geweest. Veel van wat hij hier over Bacon opmerkt, zou namelijk net zo goed - zij het wat minder extreem - een karakterisering van zijn eigen werk kunnen zijn. Een niet onbelangrijk deel daarvan is om dezelfde reden omtembaar te noemen. Telkens wanneer men zich dat werk voor de geest probeert te halen, blijkt het te ontglippen aan de herinnering.

Voor hoevelen de memoriseerbaarheid van kunst ook een kwaliteitscriterium mag zijn, voor Bernlef is ze dat allerminst. Hem gaat het uiteindelijk om iets dat iedere herinnering te boven gaat, om iets dat eigenlijk met geen pen te beschrijven is omdat er geen woorden voor zijn: om het niet-zijn namelijk. Om afwezigheid, stilte, leegte, dood.

In de contradictie zijn/niet-zijn ligt het paradoxale karakter van Bernlefs schrijverschap besloten. Dat zorgt ervoor dat je zijn werk leeg zou kunnen noemen terwijl het dat feitelijk niet is. Het is niet leeg omdat het nu eenmaal bestaat uit woorden, omdat het er nu eenmaal is. Leeg is het op een bepaalde manier wel in een stadium vóór en een stadium ná de voltooiing ervan.

Over het stadium voor de voltooiing (dat van de conceptie van het werk) heeft Bernlef in genoemd essay over Bacon met instemming Mulisch geciteerd:

> Mijn leven, dat ligt daar, en om de zoveel tijd is daar een moot uitgesneden, en dat heeft vorm aangenomen in een boek. In tien boeken - tien moten zijn daar uitgeschreven, uitgesneden, en in mijn leven zijn die tien moten dus afwezig. Dat is waar ik die boeken schreef, waar ik een schrijver was en waarin ik dus niet bestond.

Bernlef voegt daaraan toe dat hij dat gevoel meteen herkende toen hij het las:

> Een schrijver is al schrijvend zo aanwezig in wat hij schrijft dat hij zich daar later weinig tot niets meer van herinnert. Of, om de snelheid nog eenmaal als metafoor te gebruiken, de snelheid van het creatieve proces (die natuurlijk niets van doen heeft met de snelheid waarmee het werk tot stand komt) maakt de herinnering eraan misschien wel onmogelijk.

Ten aanzien van het stadium na de voltooiing van de tekst - dat van het leesproces van de lezer - kan ongeveer dezelfde overweging gemaakt worden: de herinnering van de tekst wordt bemoeilijkt door de manier waarop Bernlef's boeken geschreven zijn. Veel van wat er uit zijn koker komt, onttrekt zich, in zijn neiging tot verstilling en onafheid, namelijk *wezenlijk* aan inlijving en precies begrip. Hij wil de essentie verzwijgen (die moet tussen de regels door gelezen worden) en schrijvend het onzichtbare tonen. Als paradoxaal credo heeft Bernlef dat verwoord in de uitspraak:

'Zoals ik iets dat verzwegen moet blijven het best verzwijg met een woord.'

Zou daarnaast een tweede, het geheugen belemmerende factor niet *toch* gelegen kunnen liggen in waar-die-boeken-over-gaan? In de teksten zelf? Ik denk van wel. Bernlef's boeken zijn namelijk niet alleen door hun wijze van totstandkoming en de daaraan gekoppelde receptie de herinnering te snel af. Ze zijn het ook van zichzelf doordat ze het verlies van het geheugen en de ontdekking van de leegte en de dood tot *onderwerp* hebben. Zowel in *Hersenschimmen* als in *Vallende ster* heeft 'het lekraken van de geest' een confrontatie met de leegte en/of de dood tot gevolg. Bovendien is dat proces in beide boeken aanschouwelijk gemaakt, zodat je dus zou kunnen spreken van een vormgegeven leegte. In die zin is de karakterisering van het werk van Bernlef als leeg toch nog niet zo gek.

Man-uit-één-stuk

Voor zover zich uit zijn werk al een beeld van de schrijver laat destilleren, is dat geen beeld van een man-uit-één-stuk. De man die zich daaruit laat kennen is een *man zonder eigenschappen*, net als de hoofdpersoon uit het gelijknamige romanessay van Robert Musil. Net zo min als 'de' werkelijkheid bestaat, bestaan er mensen uit één stuk (al verkeren velen die zichzelf tot persoonlijkheden bombarderen in de waan dat ze dat wel zijn). Alles is voortdurend aan verandering onderhevig en een (zelf)portret zou dan ook iedere dag een ander beeld opleveren. Daarom kan zo'n kwalifikatie van eigenschapsloosheid alleen maar als compliment worden opgevat, want die vormt meteen de voorwaarde voor de vele, én uitnemende eigenschappen van het werk zelf dat, in het onderhavige geval, geen enkele creatieve mogelijkheid onbelet laat.

De werkelijkheid die Bernlef in zijn boeken aan de orde laat komen, is er vaak een in brokstukken, in fragmenten en momentopnamen. Dat is niet anders wanneer hij de eigen (historisch-biografische) werkelijkheid ter sprake brengt, zoals in de roman met de significante titel *Stukjes en beetjes* (1965), waarin snippers jeugd verwerkt zijn.

Evenmin kennen Bernlef's boeken een vaste, welomschreven vorm. Zijn gedichten hebben vaak veel weg van proza en ook de inhoud ervan is niet zelden prozaïsch, in die zin dat menigeen zich verhevener onderwerpen en taalgebruik voorstelt bij de edele dichtkunst. Maar bij Bernlef is 'poëzie een vermoeden dat alles (...) gebruikt' (*Morene*, 1961) en daarin zijn - om maar eens wat te noemen - ook 'kakkerlakken (...) aardige wezentjes' (*Ben even weg*, 1965). Bernlef gelooft niet in de volstrekte originaliteit van het scheppen van kunst. Hij leent veel, en met groot plezier, bij andere schrijvers. Ook in dat opzicht is zijn werk in zekere zin niet eenkennig of *persoon*-lijk. Spelend met vormen en genres, is er niettemin sprake van een grote vormvastheid. Om een treffend voorbeeld te geven: de roman *De maker* (1972), die van a tot z uit plagiaat bestaat, is juist heel hecht geconstrueerd. Zo hecht, dat geen criticus het opmerkte, dat de titel van deze roman, over de Vermeer-vervalser Han van Meegeren, van Borges gestolen is en de plot van Nabokov, en dat Bernlef daarin zichzelf en Salinger citeert zonder bronvermelding.

Bernlef is niet geïnteresseerd in de grote en grove lijnen. Wie zijn boeken ter hand neemt, ontdekt al snel dat daarin veel meer op details en op schijnbare bijzaken wordt ingegaan, op ontmoetingen 'van schaduw en echo/ iets dat zendt, een vederlicht vibreren als van kolibrielongen en de suggestie van iets dat/ gezongen maar nog niet voldongen, nog net/ geen woorden kent' (*Wolftoon*, 1986). Dat is een

manier van schrijven die invalshoeken verkleint en de werkelijkheid flinterdun maakt. Nog een reden derhalve, waarom geen boek van hem zich op een conventionele, rechtlijnige manier in het geheugen laat persen of tot een paar definitieve beelden laat reduceren. Om te beginnen staan daarvoor al de personages die zijn werk bevolken - naamlozen, vergeetachtigen, stotteraars, doofstommen, zwijgers en geestelijk gestoorden - te zeer los van de 'geordende' wereld. Bovendien is in aansluiting daarop ook Bernlef's taalbehandeling nogal onconventioneel en soms, bewust, nogal haperend. De novelle Vallende ster (1988) eindigt in een woordeloze verbijstering van de hoofdpersoon die (ook letterlijk) geen touw meer kan vastknopen aan wat hem omringt. Het is die naar diffusie strevende literaire attitude die uiteindelijk zelfs een close-up benadering van zijn werk niet meer dan een grofkorrelig beeld doet opleveren.

Tastbaar

Toch wil dat alles geenszins zeggen dat Bernlef

zich afwendt van de werkelijkheid of het maatschappelijk leven. Hij is er alleen van doordrongen daar niet boven te staan en hij weet dat de blik waarmee hij naar de werkelijkheid kijkt zelf van die werkelijkheid deel uitmaakt. Bernlef's werk is eerder een voortdurend zich verbazen over de vanzelfsprekendheid waarmee alles zo maar gebeurt, er zo maar is. Van die verbazing wordt telkens opnieuw bewogen verslag gedaan. Boeken als *Hersenschimmen* en *Vallende ster* zijn in één opzicht dan ook juist een aanklacht tegen de tragiek van mensen die het contact met de werkelijkheid, tegen wil en dank, verliezen; het zijn boeken waarin het absolute vergeten als een allerminst benijdenswaardig proces wordt voorgesteld en waaruit (om Bernlef zelf te citeren) 'mededogen en solidariteit met de eenzaamheid van anderen' spreekt.

Bernlef heeft herhaaldelijk gezegd liever poep aan zijn schoenen te hebben dan exclusief in de hogere sferen te verkeren. Dat stempelt hem tot iemand die voortdurend met beide benen op de grond moet staan. Zelfs in *De noodzakelijke engel*, zijn laatste dichtbundel waarvan de titel toch nadrukkelijke iets etherisch suggereert, zal Bernlef die aardsheid behouden.

Is dit portret gelukt? Ik weet het niet. 'Afbeeldingen vormen de/ tastbare kunst van het verliezen', aldus de geportretteerde zelf. Het is in ieder geval zeker dat iemand die tegelijkertijd zo concreet en zo onvatbaar is als Bernlef, zich niet eenvoudig (of eenvoudig niet?) in een passe-partout laat wringen. Des te uitdagender is het om kennis met hem te maken.

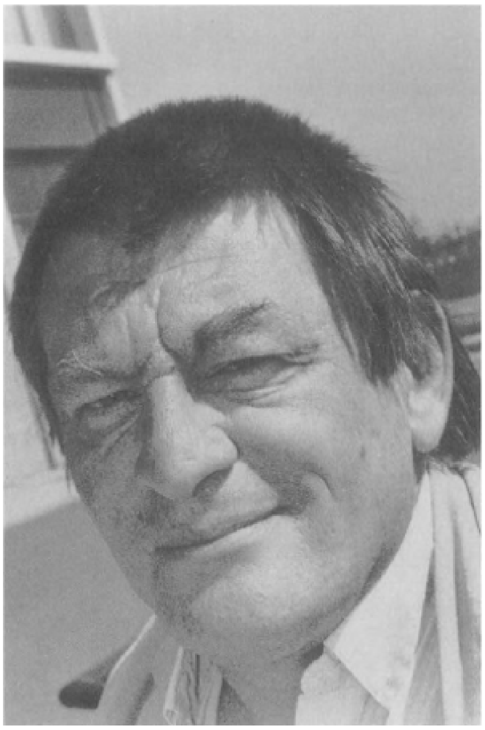


foto: Theo Jennissen

Pieter de Nijs
De keerzijde van de herinnering

David Octavius Hill, een van de eerste fotografen, fotografeerde zijn modellen op het kerkhof Greyfriars in Edinburgh. Dat lijkt vreemd maar het had een technische reden. In de beginjaren van de fotografie was de belichtingstijd aanzienlijk langer dan tegenwoordig en vanwege de geringe lichtgevoeligheid van de platen was een lange belichting in de open lucht noodzakelijk. Vanwege die lange belichtingstijd moesten de te fotograferen personen op een afgescheiden plek, rustig en geconcentreerd enige tijd onbeweeglijk in de camera kunnen kijken. Daarin ligt dan ook het unieke van deze vroege foto's: de geportretteerden groeiden als het ware in de foto.

Het contrast met de ‘snapshot’ van tegenwoordig is aanzienlijk, zoals iedereen zelf kan ervaren wanneer hij of zij - op het station bijvoorbeeld - even in een vluchtig afgesloten hokje snel een serie foto's laat maken voor een identiteitsbewijs. ‘Wat sta ik daar gek op’, is de reactie, wanneer het ‘mislukte’ resultaat van zo'n fotoserie bekeken wordt. Blijkbaar spoort het beeld dat wij van onszelf hebben niet altijd met het via de foto gereproduceerde beeld.

De ontdekking van de fotografie ontsloot een kompleet nieuwe werkelijkheid: de ervaring van het oog is vluchtig en niet gefixeerd, in tegenstelling tot het fotografische beeld. De foto toont de ruimte, zoals de mens die voor de ontdekking van de fotografie slechts onbewust waarnam. Vòòr de fotografie bestonden er geen beelden, waarop bijvoorbeeld de houding die mensen gedurende één seconde in kunnen nemen was afgebeeld én vastgelegd, zodat deze ook later nog te bestuderen is.

Al heel snel in de vorige eeuw heeft de commercie het fotografische beeld ingelijfd. De fotografie verving de bloeiende portretschilderkunst. De mogelijkheid om negatieven te retoucheren stelde ook slechte fotografen in staat om beroepsfotograaf te worden. De schoorsteenmantels en fotoalbums van de gegoede burgerfamilies raakten vol met afbeeldingen, die door hun deftige poses komisch, maar ook weemoedig aandoen, omdat ze bedoeld zijn om iets vast te leggen wat niet vast te leggen is, wat ons ontvlucht: de tijd. De foto moest dienen als een spiegel, als feitelijke onderstreping van het individueel bestaan. De starre pose op de familiefoto's benadrukt echter allleen maar nadrukkelijker het verglijden van de tijd.

Visvrouw uit Newhaven, foto: David Octavius Hill

De foto representeert een uitsnede uit het dagelijks leven. Schilders waren gewoon in hun werk een synthese van het dagelijkse doen en laten te presenteren. De allereerste foto's van straatscànes moeten dus een schok zijn geweest voor de kijker: afgebeelde personen werden soms letterlijk doorsneden door de randen van de foto; van paarden en karren waren - vanwege de lange belichtingstijd - soms alleen maar wat vegen te zien. De vroege stadsfoto's tonen de wereld vanuit een vreemd perspectief: ze tonen de straat en de menselijke aanwezigheid daarin als 'incident', eerder dan als 'ervaring'. De foto lijkt realistisch, maar is dat niet omdat ze kompleet los staat van de

menselijke blik, van de menselijke kijkervaring. Hierin ligt ook de verklaring voor de vervreemdende werking van die foto's uit het allereerste begin van de fotografie: de tijd lijkt er niet in vastgelegd, maar slechts even opgehouden.

De foto is ‘de generator van de dood’, stelt Bernlef in navolging van Roland Barthes. ‘De foto speelt zich enerzijds af op het gebied van de onomstotelijke waarheid: zo was het, anderzijds toont zij ons dat zij niet meer voorstelt dan “een schijn van werkelijkheid”. De foto lijkt de tijd vast te houden, maar toont juist het voorbij ervan, ervan, produceert de dood, zoals Barthes zegt.’[1.] Foto's willen ons doen geloven dat de tijd achter ons vast ligt, maar dat is onjuist: het verleden is aan een voortdurende verandering door het heden onderhevig.

Geen onderscheid

In het werk van Bernlef speelt het motief van de foto een belangrijke rol, zowel met betrekking tot het thema van de waarneming, als met betrekking tot dat van de herinnering. Het meest opvallend is dat in *Hersenschimmen*, waarin de vrouw van Maarten Klein, Vera, probeert om met behulp van het familiefotoalbum de herinnering van Maarten ‘op orde te brengen’. Maarten heeft steeds meer problemen om wat kort geleden is gebeurd te onthouden. Hoe dichter de foto's het heden naderen, bedenkt hij, hoe raadselachtiger ze worden. Maar ook met het verleden heeft hij problemen. Soms ‘schiet het verleden vol kleur’, maar bij veel foto's heeft hij geen herinnering meer. Misschien komt dat doordat een camera geen onderscheid maakt tussen hoofdzaken en details, tussen voor- en achtergrond, bedenkt hij. Sommige herinneringsbeelden zijn scherp en duidelijk: ‘Dingen uit de oorlog herinner ik mij het best van alles’, zegt Maarten. ‘Ze zijn scherp, alsof alles toen stilstond, alsof er niets bewoog.’ Het zijn vooral de foto's uit zijn kindertijd die bij Maarten Klein herinneringen losmaken. Die herinneringsbeelden zijn soms zeer detaillistisch. Hij herinnert zich bijvoorbeeld ‘een windrimpeling op een vijver, wolken boven zee met donkere rafelige stormranden (...). Een foto van een ‘botenlift’, of van het uitzicht vanuit het raam van zijn ouderlijk huis roept komplete verhalen wakker, waarin datgene wat hij als jongen moet hebben waargenomen is samengevat, maar waarin ook zintuigelijke ervaringen en gevoelens opnieuw worden beleefd:

> Waar je al die kassen en houten huisjes ziet liggen, daar begon een andere wereld, een waterwereld vol punters, platschuiten, vlonders en witte kippebruggetjes over de sloten. En 's winters daar eindeloos schaatsen. Friese doorlopers. Voel je ze nog knellen met die strakke bontgekleurde schaatsbanden en die stugge leren hiel?

De meeste foto's uit het familiealbum brengen bij Maarten losse, niet-(chrono)logisch aan elkaar verbonden beelden uit het verleden boven, fragmenten, die door Maarten opnieuw tot een (logisch) verhaal worden bewerkt. Ook voorwerpen zetten een keten van associaties in beweging, roepen beelden op en laten de voorbije tijd heel even herleven. Voor Maarten Klein is het bureau van zijn vader zo'n voorwerp: net als de foto's van zijn ouderlijk huis roept het bureau herinneringen op aan zijn kindertijd, bijvoorbeeld aan de dagen waarop hij aan het bureau mocht tekenen. In zo'n herinneringsbeeld zijn ook schijnbaar betekenisloze details blijven hangen, zoals het beeld van het vloeiblad van zijn vader, ‘vol inktvlekken en streepjes van

afgevloeide brieven', waarin 'als je lang keek' van alles te herkennen was, 'gezichten of dieren.'

Bedreigde identiteit

Als gevolg van zijn ziekte vervreemdt Maarten steeds meer van zichzelf. Wanneer Vera hem een foto voorhoudt waarop hij als vijfendertigjarige is afgebeeld, komt deze man Maarten als een vreemde voor. Vera heeft hiervoor een rationele verklaring: hij herkent zichzelf niet als vijfendertigjarige omdat er zo weinig foto's van hemzelf in het album staan: Maarten nam de meeste foto's zelf. Dit gebrek aan een zelfbeeld is uiteraard een gevolg van Maartens beginnende dementie, maar het is wel kenmerkend: het realiteitsverlies waaraan hij lijdt wordt versterkt doordat hij het feitelijke bewijs van zijn aanwezigheid niet meer als zodanig accepteert.

Niet voor niets verbrandt Maarten uiteindelijk de foto's waarop hij zelf is afgebeeld: die vreemde man bedreigt zijn identiteit. Omdat hij in zijn aanwezigheid in het verleden zich-

zelf niet meer kan herkennen is zijn levensverhaal verdwenen. Door de foto's te verbranden weert hij de aanval op wat hij nog als zichzelf ervaart af, maar tegelijkertijd wist hij daarmee zijn eigen bestaan uit.

Maarten komt uiteindelijk in een vreemde schemerwereld tussen werkelijkheid en fantasie terecht: hij leeft als het ware in twee tijden tegelijk en verwisselt heden voor verleden (en omgekeerd). De richting van zijn leven lijkt ook gedraaid: zijn toekomst is zijn verleden geworden. Hierdoor is hij volledig aan zijn omgeving uitgeleverd.

Woorden of voorwerpen roepen bij hem herinneringsbeelden op, die hij echter niet als zodanig herkent: hij doorleeft ze letterlijk opnieuw. Dat hij zich voortdurend in personen en tijden vergist, is, bemerkt hij, voor zijn omgeving zeer vervelend. Hij lijdt er zelf niet werkelijk onder. Wel merkt hij steeds vaker dat zijn bewustzijn gefragmenteerd raakt: hij is niet meer in staat deze fragmenten met elkaar in verband te brengen en weet niets anders te doen dan zich aan dit gefragmenteerde leven over te geven. ‘Alles gaat met horten en stoten. Er is geen vloeiende beweging meer in, zoals vroeger’, zegt hij.

Langzamerhand raakt hij ook het contact met de dingen kwijt, iets wat mooi wordt geïllustreerd wanneer hij aan de piano zit: ‘Ik sluit mijn ogen in de hoop dat de afstanden tussen de toetsen terugkeren (...) maar er gebeurt niets. (...) Daar staan ze, de noten. Maar ze willen niet van het papier af mijn vingers in.’ Hij klaagt er over dat hij ‘het begin’ niet meer kan vinden (en doelt daarmee letterlijk op het begin van het pianostuk) en ook dat getuigt van het verlies van lineair denken. Wanneer hij ook het verband tussen de woorden en de dingen kwijtraakt kan hij nog even, met behulp van spreekwoorden en staande uitdrukkingen, de schijn van communicatie ophouden, maar niet voor lang. Uiteindelijk kan hij geen woorden meer vinden om duidelijk te maken wat hij wil en raakt hij volledig in zijn gefragmenteerde bewustzijn opgesloten. Sporadisch spoken er nog wat losse gedachten en herinneringsflarden in zijn hoofd rond. Wanneer hij zelfs zijn eigen lichaamsdelen als ‘vreemd’ begint te ervaren is hij terug bij het ‘begin’, zijn kindertijd, toen hij zijn eigen lichaamsdelen nog als vreemde voorwerpen bekeek.

In de weergave van het dementieproces beschrijft Bernlef een cirkel: het einde van het leven van Maarten Klein sluit aan op het begin daarvan. Maarten Klein raakt zijn geheugen kwijt en dus het contact met zijn omgeving; zijn optiek draait volledig: hij wordt weer kind. De manier waarop hij als kind zijn eigen handen en voeten waarnam spiegelt zich in de vervreemding die hij als gevolg van zijn ziekte in zijn lichaamsdelen bemerkt: zijn handen en voeten zijn letterlijk niet meer van hemzelf. Deze parallel geldt ook het verlies van de woorden: de manier waarop hij de namen van de dingen kwijtraakt is de exacte spiegeling van de manier waarop hij ze als kind aangeleerd moet hebben. Een kind ervaart zichzelf in eerste instantie niet als een entiteit: het eigen lichaam is nog vreemd. Het kan geen onderscheid maken tussen heden, verleden en toekomst, want het heeft geen verleden en dus geen ervaring en geen ‘ik’. Maarten raakt door zijn ziekte het verband tussen het ik en de omgeving kwijt en de cirkel is rond: het ik is (opnieuw) een ander geworden.

Isolement

Maarten Klein heeft een duidelijke voorganger in de persoon van de gepensioneerde ambtenaar De Wilde uit het titelverhaal van *Anekdotes uit een zijstraat*. De Wilde probeert zich, net als bijvoorbeeld de grootvader uit *De man in het midden*, tegen

de eenzaamheid te verweren door zich aan de feiten te houden, aan datgene wat door middel van instrumenten vast te leggen is.

Hij is door de dood van zijn vrouw Vera en door zijn pensionering in een isolement terecht gekomen en zoekt een bevestiging voor zijn bestaan. Hij neemt op een bandrecorder alledaagse handelingen op: hoe hij naar de keuken loopt en zijn handen wast. 'Dat was hij, maar op de band was het iemand.' Met zijn baan is De Wilde ook de inhoud van zijn leven, en daarmee - letterlijk - van zijn woorden kwijtgeraakt. Voordat hij met pensioen ging gebruikte hij de taal als een instrument en bezigde hij gedachteloos allerlei ambtelijke formuleringen. Die kan hij nu - letterlijk - niet meer gebruiken: wanneer ze soms nog in zijn gedachten opduiken blijken het lege uitdrukkingen te zijn geworden.

Om de stilte te bestrijden mompelt hij spreekwoorden voor zichzelf: 'Zo hield hij met woorden gedachten tegen (...) .' Zijn desolaatheid komt misschien het best tot uiting wanneer hij bedenkt dat hij door middel van foto's

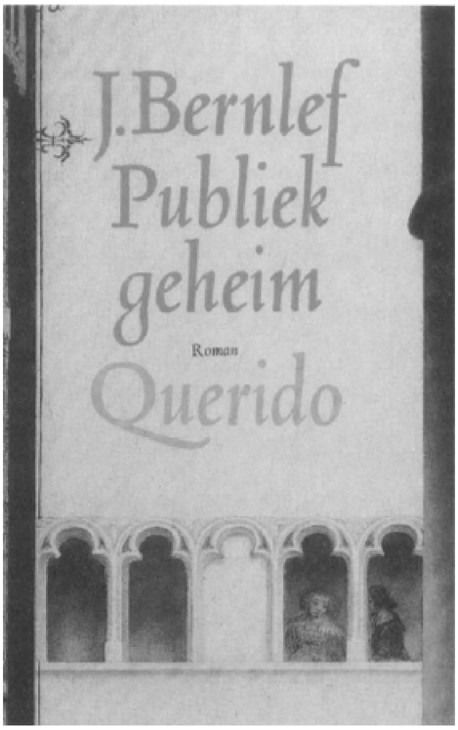
misschien kontakt kan maken met anderen. Zijn zoon heeft hem ooit dia's vertoond, en toen was het hem opgevallen hoeveel woorden deze nodig had gehad om duidelijk te maken wat de betekenis ervan was. Daardoor komt hij op de gedachte dat hij over zijn jeugd misschien nog wat kan vertellen. Hij gaat terug naar de plaatsen waar hij vroeger heeft gewoond en probeert die vast te leggen op een foto. Helaas is alles veranderd of verdwenen en: ‘Het had geen zin iets te fotograferen dat alleen nog maar verteld kon worden.’

Net als Maarten Klein lijdt De Wilde aan geheugenverlies. Soms begrijpt hij van de simpelste dingen niet meer waar ze voor dienen. Nu hij geen duidelijk doel of richting meer kan geven aan zijn leven, lijken de woorden zich los te weken van de dingen en lijken de dingen een eigen leven te leiden. ‘Toen Vera een ding was geworden, leken de andere dingen tot leven te komen.’ Ook kan hij zich soms niet meer herinneren wat hij net heeft gedaan: ‘Omdat er geen woorden voor waren, waren er ook geen beelden, herinneringen overgebleven (...).’

Vertekend beeld

In *Publiek geheim* heeft Bernlef de thematiek van de waarneming en de herinnering gekoppeld aan zowel het filmen als het schrijven. In *Publiek geheim* zijn Istvan Bér en Clara Kessler bezig met het monteren van een film over het leven van Thomas Szass. Szass intussen probeert op zijn beurt een nieuwe roman te schrijven en zoekt daarbij in zijn herinnering naar modellen om zijn personages leven in te blazen.

Steeds meer ontdekt Szass, dat het leven niet vast te leggen is en dat herinneringen vluchtig zijn. Weliswaar ‘bezit’ hij nog wel herinneringen, bedenkt hij, ‘maar ze waren flets en veraf.’ Soms blinkt er in die herinnering even iets op, dat zich op onverklaarbare wijze heeft vastgezet in zijn geheugen (een moment van voor zijn vijfde verjaardag bijvoorbeeld, wanneer hij door zijn moeder in een tuin wordt opgetild) en hij vraagt zich af, waarom hij zich juist dàt moment zo goed herinnert. Van - bijvoorbeeld - zijn vluchtige verhoudingen zijn alleen nog wat details blijven hangen: ‘wat flarden behang, een vuil bovenlicht en een tafel met een schaal hel oranje sinaasappels.’ ‘Iemand *is* zijn verleden, *is* zijn herinneringen’, bedenkt Tomas Szass. ‘Maar is hij in gelijke mate niet ook datgene wat hij vergeten is?’ En welke van de twee is veelzeggender? Het vergeten is ‘de keerzijde van de herinnering, een keerzijde die wij nooit te zien krijgen, als de achterkant van de maan’.



De manier waarop de film van het leven van Szass wordt gemaakt is te vergelijken met de manier waarop het geheugen werkt. ‘Filmkunst betekent in de allereerste plaats montage’, luidt het axioma van Eisenstein. Die regel gaat ook op voor de herinnering, stelt Bernlef. De fragmenten van de filmopnames die door Istvan Bér niet gebruikt kunnen worden belanden in de prullenbak. Clara monteert daaruit haar eigen film, of haar eigen beeld van Szass. Die film bestaat dus uit losse fragmenten, zonder logisch verband.

Clara verzet zich tegen het vertekende beeld, dat uit de film van Bér naar voren zal komen. Szass heeft tijdens de opstand in 1956 een toespraak voor studenten gehouden. Iedereen weet wat hij daarin heeft gezegd. Hij herriep de inhoud van deze toespraak in 1960, maar

het is ‘publiek geheim’ dat hij dat onder dwang heeft gedaan. Clara is op zoek naar de waarheid over Tomas Szass: ze wil een document maken ‘dat zijn leven zou redden uit de officiële wereld van de leugen’.

Het verschil in optiek is bepalend. Bér doet zijn werk: hij maakt een historisch-biografische film. Daarvoor is een logische lijn noodzakelijk. Clara zoekt naar een verborgen detail - de reden waarom hij zijn toespraak heeft herroepen - en probeert daarover van Szass duidelijkheid te krijgen. Volgens haar zijn er een paar momenten in iemands leven die van belang zijn, waarin alles samenkomt. Dat zijn niet de historische gebeurtenissen, ‘maar meer dingen aan de rand, dingen die zich verborgen houden. Of die iemand stomweg vergeet te vertellen omdat niemand hem ernaar vraagt.’ Clara vraagt Szass uiteindelijk naar de reden voor het herroepen van zijn verklaring van 1953. Het antwoord blijkt inderdaad te maken te hebben met een moment waarop voor Szass ‘alles samenkwam’.

De regering staat erop dat in de film die over Szass wordt gemaakt de opstand van 1956 wordt voorgesteld als contrarevolutionair. Zijn toespraak moet worden voorgesteld als een foutje in zijn persoonlijke opvattingen. Om er zeker van te zijn dat dat beeld in de film wordt getoond stelt de regering Baross aan als censor van de film van Bér.

Baross heeft een heel duidelijk standpunt over de boodschap die de film moet uitdragen: Szass was een groot schrijver, die een politiek foutje heeft begaan. Hij stelt in zijn eenvoud: ‘Geschiedenis is een buitengewoon gecompliceerd begrip. De meeste mensen verwarren haar met hun eigen ervaringen, hun subjectieve standpunt. Zij kunnen het geheel niet overzien. Dat kunnen alleen onze historici.’ Voor Baross is het van belang een verhaal te produceren over het leven van Szass waar de machthebbers hun voordeel mee kunnen doen. Zijn film heeft een duidelijke lijn. Ook de plaats die Szass in de geschiedenis moet innemen is duidelijk. De film van Baross staat daarmee lijnrecht tegenover die van Clara. Clara moet wel, noodgedwongen, een fragmentarisch beeld geven van het leven van Szass. Zij echter is wél geïnteresseerd in het persoonlijke leven van Szass; zoals later blijkt had ze gelijk te veronderstellen dat de verklaring voor Szass' ommezwaai te maken had met persoonlijke omstandigheden. Haar film zal echter in de geschiedenis nooit met de film van Bér en Baross kunnen concurreren.

Creatief proces

Ook schrijven betekent monteren, zoals duidelijk blijkt uit datgene wat Szass daarover tegen Bér zegt:

> Je gebruikt je eigen ervaringen en de ervaringen, verhalen van anderen. Al het materiaal ligt in het verleden, opgeslagen in de herinnering. Herinneren is, net als schrijven, een creatief proces. Het is een handeling. Uit het materiaal vorm je je eigen verhaal, je eigen fictie. De term ‘opgeslagen’ is eigenlijk niet juist. Het suggereert het beeld van een centrale opbergplaats en ik geloof dat de herinneringen zich veel verspreider in de hersens bevinden, dat ze voortdurend in beweging zijn en onder prikkels vanuit het heden even opdoemen en dan weer verdwijnen.

Tomas Szass zit met een probleem, dat vergelijkbaar is met het probleem van Clara: net als Clara's film is Szass' herinnering ‘voorgemonteerd’ en gefragmenteerd. Zijn herinneringen worden steeds vager en hij kan ze nauwelijks meer gebruiken als inspiratiebron voor zijn boeken. Daarbij beginnen ook bij hem werkelijkheid en verbeelding door elkaar te lopen: ‘Overdag leek het leven warm en dichtbij, maar met het verdwijnen van het licht verwijderde het zich van hem en bleef hij lusteloos met zijn groengeaderde vulpen in de hand aan de keukentafel achter.’ Hij bedenkt dat een schilder het gemakkelijker heeft: die kan naar een model, naar iets levends werken en dan lijkt de werkelijkheid niet zo ver weg. ‘Het is net of ik niet meer bij mijn echte herinneringen kan komen’, verzucht Szass.[2.]

Szass is op zoek naar iets wat is verdwenen, zo het er ooit is geweest. Bernlef gelooft niet aan ‘echte’ herinneringen. De herinnering is altijd een vertekenende herinnering; het beeld dat van een gebeurtenis in het geheugen is achtergebleven is een vertekend beeld, vervormd door de tijd en de interpretatie achteraf.[3.]

Buitenstaanders

Tomas Szass wordt door de machthebbers zeer geprezen voor de overzichtelijke manier waar-

op hij in zijn boek *Het onvolledige landschap*, de oorlog heeft beschreven. Szass beschouwt het achteraf echter als een van zijn slechtste boeken, juist omdát het de oorlog zo overzichtelijk voorstelt: ‘Pas veel later begreep ik dat je de oorlog beter kunt beschrijven door de ogen van kinderen, honden of doofstommen, vanuit de periferie, niet vanuit het centrum.’ Hij ergert zich aan boeken en films die de oorlog voorstellen als een ordelijke reeks gebeurtenissen: ‘Ook in mijn boek maakte ik die fout. In werkelijkheid waren we veel wanhopiger, slordiger en verwarder dan de personen die dat boek bevolken. Geschiedenis is echt een uitvinding van boekhouders.’

Net als Clara, die in haar film voor zgn. ‘harde’ montage kiest om te laten zien dat haar film uit fragmenten is opgebouwd, beschrijft Szass in zijn boeken gebeurtenissen vanuit de optiek van iemand die aan geheugenverlies lijdt, vanuit het perspectief van ‘kinderen, dieren, invaliden, krankzinnigen’, van buitenstaanders kortom, omdat die hun ervaringen baseren op een tekort aan kennis of op een verkeerd gebruik daarvan.

Opvallend is echter dat Clara nog steeds op zoek is naar de ‘waarheid’: ze probeert Tomas Szass de plaats in de geschiedenis te geven, die bij hem hoort. Szass zelf is daar al niet meer mee bezig. Hij ziet dat de betekenis van zijn individuele leven is verdwenen na de dood van zijn vrouw:

> Edith was mijn verleden. Nu ze er niet meer is heb ik alleen herinneringen. De mens is eenzaam juist omdat hij zich herinnert. Ik schrijf mijn herinneringen op omdat ik alleen ben, om de tijd te overbruggen die mij nog van mijn eigen afwezigheid scheidt en om mijzelf van de illusie te beroven dat mijn leven een zinvol geheel was.

Bernlef gelooft duidelijk niet aan de validiteit van lineaire begrippen, wanneer het erom gaat de betekenis van een individu te bepalen. Geschiedenis is een constructie, net als de herinnering. Het ligt aan de montage welk beeld uiteindelijk tot waarheid wordt. Het duidelijke beeld dat uit een dergelijke constructie, uit deze logische opeenvolging van gebeurtenissen naar voren komt, doet vergeten dat dat slechts één van de mogelijke waarheden vormt.

Ook het geheugen werkt niet lineair, of met een duidelijk logische volgorde. Dit (chrono) logische beeld ontstaat pas na bewerking van de herinneringen door middel van de taal en de ratio, door middel van begrippen als oorzaak en gevolg. Ieder logisch beeld laat details die daar niet in passen buiten beschouwing. Bernlef toont met *Publiek geheim* dat die details op zich ook waarheid over mensen en gebeurtenissen laten zien. Net als in de geschiedenis zijn er in het geheugen meer waarheden. In het geheugen is er meer dan één werkelijkheid of tijd simultaan aanwezig en tegelijkertijd geldig. In boeken als *Hersenschimmen* laat Bernlef zien wat er gebeurt, wanneer de taal iemand ontglipt en de controle van de ratio verdwijnt. Maarten Klein raakt alle besef van tijd kwijt en ervaart zijn verleden als zijn heden. Hij raakt verstrikt in de taal en in de woorden, zoals een kind. De cirkel is rond: van kind tot kinds.

Cirkelvormige tijd

Het begrip ‘cirkelvormige tijd’ speelt in veel boeken van Bernlef een rol. In de circulaire of cyclische tijdsopvatting bestaat geen duidelijk onderscheid tussen heden,

verleden en toekomst. Daarmee staat deze opvatting lijnrecht tegenover de in de westerse wereld gangbare lineaire tijdsopvatting, waarbinnen sprake is van een (chrono)logische ordening.[4.]

In *Onder ijsbergen* heeft Bernlef deze twee tijdsopvattingen het duidelijkst tegenover elkaar gezet. In *Onder ijsbergen* botst de westerse cultuur, met haar technische verworvenheden en haar geloof in de vooruitgang, op de archaïsche cultuur van de Inuit (Eskimo's) met hun clan-tradities en cyclische tijdsopvatting.

In *Onder ijsbergen* wordt Jakob Olsen als waarnemer naar Groenland gestuurd om achter de waarheid van de moord op Sagarssòk (of Karin Esbjerg, zoals ze in de Deense administratie werd genoemd) te komen. Sagarssòk is vermoord door Jon Eira, haar kleinzoon. Olsen ontdekt dat namen bij de Inuit een belangrijke rol spelen: ze functioneren als ‘een soort scharnier tussen de levenden en de doden’.

Iedere levende vertegenwoordigt drie of vier doden van dezelfde naam. Lina Krog, de onderwijzeres en tolk, levert Olsen een voorbeeld van het doorslaggevende belang van de namen: een jongen van tien jaar pleegde zelfmoord omdat hij ‘zijn naam wilde teruggeven om het opnieuw te proberen’. Ook de verkla-

ring voor de dood van Sagarssòk ligt in het belang van de namen: volgens de Inuit moest zij sterven, omdat ze een ‘angagok’, een boze geest, was geworden. Jon Eira bevrijdde haar naam door de angagok te doden en verzekerde op die manier het voortbestaan van Sagarssòk in een ander lichaam.

Bernlef tijdens Poetry International 1988

De Inuit kennen het begrip van individualiteit, zoals dat in het westen wordt gehanteerd, dus niet. Kenmerkend is het verhaal dat Lina Krog aan Olsen vertelt. Ze had een Eskimo-jongetje in de klas dat een tekening maakte van een lopende band waaraan garnalenpelsters werken. De jongen had iedere pelster een eigen kleur gegeven, die terugkwam in de lopende band voor hen en had zo alle pelsters een eigen stukje band toebedeeld. ‘Maar de band loopt toch,’ had Lina Krog gezegd, ‘en de pelsters zitten stil.’ Het jongetje had geknikt en haar stralend aangekeken. De lopende band lijkt hier de opvattingen over leven en dood van de Inuit te symboliseren: de cirkel staat voor een soort ‘eeuwig terugkeren’ van de door de verschillende kleuren (namen) vertegenwoordigde individuen.

Collectieve geheugenstoornis

Olsen, is ervan overtuigd dat de ‘moord’ volgens een logisch plan en in een logische volgorde onderzocht moeten worden: ‘Vaak is dat voor een juiste waarneming van het allergrootste belang, de volgorde.’ Ook dat botst met de manier waarop de Inuit tegen de gebeurtenissen aankijken. De Inuit lijden ten aanzien van de moord aan ‘collectieve geheugenstoornis’ en lijken totaal niet geïnteresseerd in een nauwkeurige beschrijving van wat er nu precies die dag gebeurd en gezegd was. Dingen die Olsen als details voorkomen (het weer, de windrichting en de dikte van het ijs) worden uitvoerig beschreven, maar hoe ze tot het besluit kwamen dat Jon Eira zijn grootmoeder moest vermoorden ‘verdween (...) in nevels van vage aanduidingen met veel ‘imera’ en ‘upa’, hun woorden voor ‘ik weet het niet’, ‘misschien’.

De Groenlanders zien het gebeurde als ‘een verhaal’: ‘Het deed er niet toe hoe en in welke volgorde de gebeurtenissen zich hadden afgespeeld. Het was gebeurd tenslotte, voorbij, en zo stof voor een verhaal geworden. Een vrouw was een angagok geworden. De mensen hadden de angagok gedood.’ ‘Nee, Jon Eira,’ was de tegenwerping van Sivertsen, de onderzoeksrechter. ‘De mensen die Jon Eira zijn, luidde het onverbiddelijke antwoord.’

Volgorde of lineairiteit zijn voor de Groenlanders blijkbaar niet belangrijk. Ze nemen gebeurtenissen niet waar met behulp van categorieën als heden en verleden. Hun waarneming is letterlijk ‘gekleurd’: ze reageren op de weersomstandigheden, op de veranderende kleuren van het ijs, kortom, op die voorwaarden die voor hun (vroegere) bestaan als jagers op het ijs van belang waren.

Dood betekent niet een definitief einde van een individueel bestaan. Jon Eira reageert dan ook rustig op zijn arrestatie. Hem treft geen individuele schuld en zijn zelfmoord is een bevrijding. Dat staat in duidelijk contrast met de manier waarop westerlingen de dood tegemoet treden. Wanneer Olsen op Groenland is, krijgt hij van zijn vrouw het bericht dat zijn vader is gestorven. Ole Olsen was gedurende zijn leven een uiterst formeel man; nooit was hij in staat zijn liefde of genegenheid te tonen ten opzichte van zijn kinderen. Omdat hij iedereen op een afstand hield, isoleerde hij zich in feite en werd hij op zijn eigen, individuele bestaan teruggeworpen. De dood is voor hem dan ook een bedreiging waar hij zich tot het uiterste tegen verzet.

Olsen neemt een tussenpositie in. Hij is een waarnemer. Olsen wil begrijpen wat er op Eqe is gebeurd en daarom brengt hij een bezoek aan het eiland. Om de beweegredenen van de Inuit echt te begrijpen moet hij echter vermoord worden: op die manier wordt hij opgenomen in de wereld van de Inuit.[5.]

Ten dode opgeschreven

Bernlef zet in *Onder ijsbergen* individualiteit en het idee van een lineair-logisch verlopende tijd (de geschiedenis) aan de ene kant, tegenover collectiviteit en cyclische tijd (waarin geen duidelijke opeenvolging is aan te wijzen van verleden, heden en toekomst) aan de andere kant. De botsing tussen de twee culturen is een botsing tussen twee tijdsopvattingen, maar ook tussen twee verschillende ideeën over wat de essentie van het individu uitmaakt.

De westerse cultuur hanteert het idee van een lineaire tijd, een geschiedenis waarbinnen een (logische) ontwikkeling aan te wijzen is. Dit geldt ook voor het individu, dat zich vanuit een rudimentair bewustzijn zou ontwikkelen tot een wezen met een eigen identiteit. Het kind leert zijn ervaringen te interpreteren als zijn verleden, zijn persoonlijke geschiedenis, en die herinneringen bepalen op hun beurt zijn toekomst: zijn daden moeten daar logisch uit voortvloeien.

Vanuit de lineaire tijdsopvatting is de dood de grootste bedreiging voor het individu. Angst voor de dood, voor de uiteindelijke anonimiteit leidt ertoe dat het individu krampachtig probeert greep te houden op het leven. Individualiteit is voor de Groenlanders uit *Onder ijsbergen* niet van wezenlijk belang. De namen zijn belangrijk en vormen de band tussen heden, verleden en toekomst: het delen van dezelfde naam verzekert het voortbestaan van verschillende individuen.

Toch zijn de Inuit ten dode opgeschreven. Hun waarnemingssysteem werd bepaald door de wereld om hen heen, door datgene wat nodig was om te overleven. Met de komst van de westerse technologie is dat veranderd: ze zijn volledig verslingerd

geraakt aan de produkten van de consumptiemaatschappij. Met de controle over hun omgeving zijn de Inuit definitief hun toekomst kwijtgeraakt.

Omdat zij niet anoniem willen blijven, willen mensen sporen nalaten, tekens van hun aanwezigheid in de tijd en de geschiedenis. Dat verklaart misschien het groot aantal namen dat wordt ingekrast op bomen of monumenten: die overleven de mensen en op die plaatsen zullen de namen hun dragers overleven. Namen zijn - in tegenstelling tot bij de Inuit uit *Onder ijsbergen* bijvoorbeeld - in het westen echter aan individuen gekoppeld: de dood blijft onherroepelijk. Daaruit bestaat ook de dreiging van geheugenverlies, waanzin, of dementie: wanneer de controle van de rede wegvalt en de wereld niet meer met de woorden te benoemen is, staat er niets meer tussen het individu en de vergetelheid.

In gevecht met de dingen

Wat er gebeurt wanneer de herinnering afwezig is, is te zien in de films van Laurel en

Hardy, stelt Bernlef. Deze films werken vooral komisch omdat beide komieken voortdurend in dezelfde problemen terecht komen. Wanneer een van de twee een ladder vastpakt, of een plank, weet de toeschouwer al dat dit voorwerp het begin zal zijn van een eindeloze reeks botsingen en buitelingen. Voortdurend zijn beide komieken in gevecht met de dingen om hen heen, maar nooit zijn ze tot een normaal gebruik daarvan in staat. Laurel en Hardy 'bezitten geen enkele ervaring omdat zij zich niets kunnen herinneren. En wie zich niets herinneren kan is eigenlijk geen mens.'[6.] Die afwezigheid van de herinnering is het handelsmerk van Stan Laurel geworden: wanneer Hardy hem iets uitlegt dringt dat zo langzaam tot hem door, dat hij bij het einde van de zin het begin alweer kwijt is. Het gebaar waarmee hij naar zijn hoofd tast lijkt een hulpeloze poging om de woorden die dreigen te ontsnappen, tegen te houden. Door de afwezigheid van de herinnering wordt ook de taal als instrument functieloos, 'een holle frase.'

Zonder herinnering echter 'is er geen voortgang meer', stelt Bernlef, en dat veroorzaakt de onbedaarlijke lachbuien bij het zien van de films van Laurel en Hardy: het is een lach om een mens die hulpeloos is overgeleverd aan destructieve processen die hij op geen enkele manier meer kan beheersen, een lach om de eigen ondergang.

Wanneer de controle van de ratio en de taal verdwijnt is het individu hulpeloos overgeleverd aan de wereld van de dingen. Het resultaat is dat alle dingen tegelijk op hem inwerken, dat de werkelijkheid niet meer op een afstand te houden is en dat het onderscheid tussen het 'ik' en de wereld wegvalt.

Bernlef heeft in *Meeuwen* een dergelijke wereld geschetst. De hoofdpersoon van Meeuwen, Arend Wijtman, denkt dat het eiland waarop hij zijn toevlucht heeft gezocht er op uit is hem te verdringen. De eilandbewoners zijn zwijgzaam en benaderen Wijtman stug, zodat hij het gevoel krijgt dat ze hem als vreemdeling liever kwijt zijn. Maar ook de voorwerpen lijken hem af te willen wijzen: 'De koffer stond op de kadekant en wilde dat hij wegging, ophield, verdween.' Langzamerhand vervreemdt Wijtman van zijn omgeving, iets wat nog wordt versterkt door zijn zelfopgelegd zwijgen. Soms doet hij een wanhopige poging iets te ondernemen, iets te bewerkstelligen, als een soort bevestiging van zijn bestaan: een schelp weggooien, of een denneappel verplaatsen:

> Hij raapte schelpen op, hield ze een tijdje in zijn hand en liet ze dan weer vallen. De brutaliteit van hun aantal drong zich aan hem op, omdat ieder schelpje afzonderlijk zijn aandacht trok. Hij probeerde ze op een afstand te houden door het bedenken van getallen. Toen dat niet hielp begon hij ze kapot te trappen.' Die blinde woede tegen de dingen is een teken van onmacht: Wijtman slaagt er niet meer in het kontakt met de hem omringende realiteit te herstellen.

Fragmentarisch

Bernlef kiest er in zijn boeken voor de wereld te laten zien vanuit een vertekend perspectief, van een kind of van iemand die aan dementie of geheugenverlies lijdt omdat zulke mensen hun ervaringen baseren op een gebrek aan ervaring of een verkeerd gebruik daarvan. Vanuit een dergelijk perspectief wordt duidelijk dat de

mens door middel van de ratio en de taal de wereld betekenis geeft en dat details die niet met een logisch beeld rijmen uit beeld verdwijnen. In de ervaringswereld van een kind of van een geheugengestoorde ontbreekt die ordening: heden en verleden worden niet gescheiden waargenomen en het is eerder zo dat de dingen het bewustzijn domineren, dan dat het bewustzijn de dingen beheerst.

Van een dergelijk perspectief is sprake in *Vallende ster*. Net als in *Hersenschimmen* lijkt in *Vallende ster* de problematiek van de herinnering en de verhouding tussen werkelijkheid en verbeelding zich nog nadrukkelijker in de stijl te hebben ingedrongen: het taalgebruik is fragmentarischer en er vallen meer gaten in de vertelling dan in Bernlefs vroegere werk.

De hoofdpersoon uit *Vallende ster*, Wim Witteman, vormde ooit een komisch duo met Henk de Jong. Hun act lijkt gebaseerd op de films van Laurel en Hardy. Ze hanteren enkele duidelijke uitgangspunten: 'van alles een probleem maken' of 'niets vanzelfsprekend laten' terwijl ze daarbij 'zo min mogelijk woorden' gebruiken. De Jong denkt dat met de woorden de klad in hun vak is gekomen: '(...) die verschrikkelijke cabaretiers van tegenwoordig met hun ellendige woordspelingen' (...).

In hun act laten ze zich leiden door gewone voorwerpen: ze doen net alsof ze niet meer

weten waar deze voor dienen. Wim ponst bijvoorbeeld met een perforator gaatjes in een stuk papier en gaat dan op zoek naar de rondjes die uit het papier zijn verdwenen. Hoe langer Witteman blijft zoeken, des te prominenter wordt de perforator waar hij overheen kijkt en zo wordt de perforator een komisch object. ‘Alsje je vak tot in de perfectie beheerst wordt alles leuk’, is de opvatting van De Jong.

Dat vervreemdende perspectief op gewone dingen leidt ertoe dat de normale omgeving ook absurd wordt: soms moet De Jong wanneer hij 's morgens wakker wordt al lachen om een glas water op het nachtkastje. De wereld die De Jong en Witteman oproepen is een kinderwereld zonder taalorde, een wereld waarin ‘nog niks een naam of functie had, alles op drijfzand rustte, ieder gebaar nog zonder betekenis was.’[7.] In een dergelijke wereld leeft ook Wittemans autistische broer Peter, en Witteman komt daar ook in terecht wanneer hij in zijn ziekte zijn gedachten voortdurend voelt rondtollen en werkelijkheid en verbeelding, heden en verleden in elkaar ziet vloeien.

Bernlef beschrijft Wittemans koorts-associaties met een rigide logica en de lezer volgt deze op de voet: het glas water op het nachtkastje naast zijn ziekenhuisbed doet Witteman denken aan de opmerking van de Jong, die gezegd had dat hij d-aar soms 's ochtends al om moest lachen; het glas verandert in een jampotje waarin Peter torretjes en spinnetjes laat ronddraaien; onwillekeurig spreekt Witteman het woord water uit en men denkt dat hij water wil drinken; wanneer hij te drinken krijgt maakt dat bij Witteman herinneringen aan de moederborst los. Wanneer Witteman onder zijn handen de gladde staaf van het ziekenhuisbed voelt, doet dat hem denken aan de hand van zijn schooljuf, die hem een griffel gaf, waarmee hij zijn naam op een lei schreef. Thuis mocht Peter nooit aan die griffel komen, maar wel aan de spons en die stak Peter - zoals alles - in zijn mond (waarmee de uitdrukking ‘een woord in de mond nemen’ letterlijk wordt).

Besturingssysteem

Witteman werd ironischerwijs uiteindelijk acteur, iemand die woorden ‘van buiten’ moet leren (‘van binnen zou dat moeten heten’, bedenkt hij, wanneer hij in zijn ziekenhuisbed wanhopig probeert zich zijn tekst die ‘ergens in dit hoofd’ moet zijn, te herinneren). Omdat hij bij zijn laatste toneelrol zijn tekst niet meer kon onthouden, liet de regisseur deze op grote borden voor hem op de grond neerleggen. Witteman gebruikte de tekst als een soort ‘handleiding’ waarmee hij zich kon ‘besturen’: ‘Ik lees over die man. Gebukt. Wat hij doet. Dan zeg ik het. Vervolgens doe ik het.’ Het proces waaraan de acteur Witteman onderworpen wordt is te vergelijken met de manier waarop een kind de taal leert hanteren: het kind herhaalt de woorden van de ouders, leert deze op voorwerpen of handelingen te betrekken en begrijpt daarna pas de inhoud van het woord.

En passant beschrijft Bernlef het determinerende proces van de taal, van de overgang van een wereld van de dingen en de beelden naar een wereld van de namen en de woorden, de woorden die een ‘besturingssysteem’ worden: ‘In het begin eerst de plaatjes. Anders kon je de woorden niet lezen. Net als Peter. Die zag alleen maar plaatjes. Later verdwenen de plaatjes, bleven de woorden alleen achter, kon ik het wel alleen met woorden af. Mezelf sturen, de anderen. Doe dit, doe dat.’

Peter is iemand die zichzelf niet kon ‘sturen’ en wie het niet met woorden afkan blijft overgeleverd aan de wereld van de beelden, waarin uitsluitend imitatie bestaat.

Geboren worden betekent de imitatiefase loslaten en wanneer de navelstreng is doorgesneden, moet je je de wereld van de woorden eigen maken. Peter was in de imitatiefase blijven steken. Hij deed altijd iedereen, vooral Wim, na. Daarom hadden zijn ouders hem met een touw aan Wim vastgemaakt. Uiteindelijk blijkt dat in de praktijk te lastig en wordt Peter van Wim losgemaakt.

Peter dacht in beelden en ooit had hij zijn broer met een stoel op het dak naar een vallende ster zien kijken. Dat beeld was hem bijgebleven, en was steeds sterker in hem geworden. ‘Tot het eruit wilde, zich wilde realiseren. Hij adoreerde mij. Hij wilde alles doen wat ik deed. En op een dag liet ik het touw los en sprong hij naar beneden, met stoel en al.’ Toen Witteman en Peter werden losge-maakt, werd deze ‘geboorte’ voor Peter ‘zijn dood’. En daarmee is de cirkel ook voor hem rond.

Foto's lezen

Net als in *Onder ijsbergen* is de cirkelmetafoor in *Vallende ster* zeer prominent aanwezig. Wim Witteman gaat dood en in de door zijn ziekte opgeroepen koortsdromen keert hij terug naar zijn geboorte:

> Hier is het touw. Hou maar vast. Ja, zo. Jij het ene eind, ik het andere. We maken een cirkel. Dat is het mooiste wat er is. Geen begin, geen eind. Alleen maar een draaikolk, naar binnen wentelende muren. Zo eindeloos doorgaan.

In boeken als *Hersenschimmen* en *Vallende ster* laat Bernlef een lineaire wereld botsen op een circulaire wereld, een wereld zonder tijd en causaliteit. Wat hij toont, is dat onder invloed van ziekte of geheugenverlies mensen kunnen losraken van de (chrono)logische tijdsordening. De tijdsbeleving van Wim Witteman en van Maarten Klein is circulair: er bestaat geen causaliteit en geen onderscheid in hoofd- en bijzaak; heden en verleden, geheugenfragmenten en ervaringen worden simultaan verwerkt en worden als het ware buiten de tijd aan elkaar gekoppeld. Voorwerpen en woorden roepen associaties wakker - zelfs van herinneringsbeelden waarvan het bestaan was vergeten.

Mensen brengen in deze simultane en tijdloze wereld een ordening aan en daarop is het begrip geschiedenis of individu gebaseerd.

Dat is echter een ordening die aan de wereld en aan de dingen vreemd is. In *Hersenschimmen* ontwikkelt Maarten Klein op een gegeven moment een theorie over het bekijken van foto's. Iedereen kan dat, ‘maar een foto zien betekent dat je hem kunt lezen.’ ‘Bomen, meren, wolkenluchten spreken op foto's een algemene verstaanbare taal. Buiten de tijd om als het ware,’ stelt Maarten. ‘Mensen, bouwwerken, wegen en koffiebussen daarentegen, kunnen alleen in een bepaalde kontext, in de tijd, worden gelezen.’

De sporen van menselijke aanwezigheid zijn met andere woorden altijd onderhevig aan interpretatie. Het ‘verhaal’ van een mens is aan tijd gebonden: zijn bestaan is vluchtig. Dat staat in contrast met de natuur, die in wezen tijdloos is.

De natuur en de dingen staan onverschillig ten opzichte van de aan- of afwezigheid van individuen. Het is dat besef dat het belang aangeeft van de ordening, die de mens in zijn bestaan aanbrengt: zonder die ordening beschikt hij niet over een heden of een verleden, niet over een middel om zich een plaats te geven in de werkelijkheid of over een bewijs van zijn feitelijk bestaan.

De vraag blijft waarin zijn identiteit, zijn betekenis ligt opgesloten. Ligt die in datgene wat hij zich bewust herinnert, of in datgene wat zich aan de bewuste herinnering onttrekt? En geeft de geschiedenis die betekenis weer of is de geschiedenis een ‘leugen’? En wanneer de geschiedenis een objectieve weergave van de feiten geeft, in hoeverre doet ze dan de subjectieve betekenis van een individu geweld aan?

Toevallige passanten

Op de omslag van *Publiek geheim* is een detail van een schilderij van Saenredam van de Bavo in Haarlem afgebeeld. Blijkbaar heeft dit veel recensenten attent gemaakt op het belang van dit schilderij voor de interpretatie van het boek. Zowel Clara Kessler als Istvan Bér brengen in het boek een bezoek aan een tentoonstelling

van 17e eeuwse Hollandse interieurschilderijen en zien daar het schilderij van Saenredam.

Clara Kessler krijgt bij de schilderijen een onwezenlijk gevoel, omdat de huiselijke activiteiten van de afgebeelde mensen onecht lijken en een bijna onwezenlijke rust uitstralen: ze ‘leken zich in een geluiddichte glazen bol af te spelen.’ De schilders lijken ‘iedere suggestie van menselijk drama’ te hebben uitgebannen. ‘Had deze wereld ooit bestaan?’ vraagt ze zich af. Voor het schilderij van Saenredam blijft ze staan, getroffen door de lichtval die de ‘petieterige’ mensen ‘langzaam en genadeloos als zandkorrels’ lijkt te zeven, ‘totdat ze op een dag van het schilderij weggesleten zouden zijn’. En opeens ziet ze wat het werkelijke onderwerp van deze schilderijen is:

> Niet de gemoedelijkheid van het dagelijkse leven, het oppervlakkig geluk van een goed reilend huishouden, maar de alomtegenwoordigheid van de ruimte waarin mensen niet meer dan toevallige passanten waren. Ik ben Clara, dacht ze, Clara Kessler. Dat is vreemd. Dat lieten de schilderijen haar voelen. In het licht van de eeuwigheid.

De ruimte die in het schilderij van Saenredam wordt afgebeeld confronteert haar met het unieke maar tegelijkertijd ook nietige van het individuele bestaan.

Arnold Heumakers stelt in zijn bespreking van *Publiek geheim* dat Clara zich, doordat ze zich verdiept in het leven van Tomas Szass, bewust wordt van 'de waarde van de menselijke individualiteit - iets wat doordat ze met het schilderij van Saenredam wordt geconfronteerd wordt benadrukt.[8.] Dat lijkt me juist.

Ook Istvan kijkt naar dit schilderij. Bér wordt door zijn vrouw op een detail gewezen: een man en een vrouw op een galerij. Volgens Heumakers zou het paar op de galerij en het contrast van hun intimiteit met de lege ruimte van de kerk de betekenis van het huwelijk van Istvan met Katja symboliseren: Istvan zou daarin een rustpunt vinden 'in een wereld van schijn en bedrog.' Dat nu lijkt me niet juist. Carel Peeters gaat verder, maar mist met zijn interpretatie volledig de pointe: hij ziet in de scène waarin Istvan Bér door zijn vrouw op het paar op de galerij opmerkzaam wordt gemaakt geen speciale functie en noemt dit 'synchrone zien' een voorbeeld van Bernlefs precisie in details die geen betekenis hebben. 'Het is kennelijk wat het is, en niets meer,' concludeert Peeters.[9.]

Mij lijken beide scènes echter van essentieel belang voor de interpretatie van *Publiek geheim.* Saenredam ging het niet om een schildering van mensen in een kerk of om de verhouding van de nietige figuren ten opzichte van het grootse van de kerkarchitectuur. Saenredam schilderde bijna uitsluitend lege kerkinterieurs en legde nadruk op details met een symbolische betekenis, zoals de wapenschilden, de verschillende orgels en de graven. Het is zelfs waarschijnlijk dat hij de menselijke figuren later door andere schilders liet inschilderen.[10.]

Bernlef is zich daar terdege van bewust. Al in *Rondom een gat* vertelt hij dat hij, toen hij veertien jaar was, vaak naar de orgelconcerten in de Sint Bavokerk in Haarlem ging, niet voor de muziek, maar voor de fysieke ervaring, om te voelen hoe de geluidsgolven door hem heen trilden. Eenzelfde ervaring trof hem in de schilderijen van Saenredam. Deze 'schilderde ruimte, geen kerkinterieurs'. 'Toen al trok het onpersoonlijke, Saenredams ongeïnteresseerdheid in het anekdotische, mij aan. Later las ik dat hij veel van de figuren door anderen liet inschilderen en dat je als je goed kijkt de achtergrond en de lijnen van de architectuur dwars door de figuurtjes heen kan zien. Op zijn werktekeningen komen zelden of nooit mensen voor.[11.]

Totale amnesie

Clara wordt zich bewust van haar eigen individualiteit, van het unieke van haar bestaan, juist doordat ze wordt geconfronteerd met een ruimte die zich niet stoort aan de menselijke aanwezigheid. De figuren op de schilderijen van Saenredam worden door de ruimte doorsneden (soms zelfs letterlijk) en het is dàt besef - paradoxaal - dat haar haar uniciteit laat ervaren, haar onherhaalbaarheid in tijd en ruimte.

Istvan Bér en zijn vrouw zien slechts zichzelf in het schilderij, als in een spiegel. Voor hen zwijgt het verleden in alle toonaarden. Hun reactie lijkt op die van de bezoekers van een tentoonstelling van historische handschriften, die Bernlef beschrijft in *Verschrijvingen*: mensen die zich aandachtig over de vitrines buigen, maar zich bewegen 'met de superieure glimlach van de totale amnesie'. 'Met een breed gebaar omvamen zij in de deuropening de verzameling: *Geschiedenis*, draaien zich om en

babbelen voort over amorteringen, leningen, verzekeringen, de naderende lente en de grote schoonmaak op komst.'[12.]

De broze grens

Bernlef confronteert in zijn werk een individu met een hem onverschillige wereld, een wereld waarin zijn waarnemingen niet betrouwbaar zijn, waarin de dingen zich aan zijn controle onttrekken, waarin zijn taal zich van de dingen losmaakt en zijn herinneringen geen houvast bieden omdat ze de werkelijkheid niet afbeelden maar vertekend weergeven. Daarmee laat Bernlef zien dat de orde, die wordt gesuggereerd door middel van begrippen als tijd en causaliteit, niet inherent is aan de wereld of aan de dingen, maar aan de mens. Die begrippen dienen om de mens zijn plaats te geven in de geschiedenis. Geheugenverlies, dementie, waanzin, en dood bedreigen de mens omdat daarin duidelijk wordt hoe broos de grens is tussen orde en wanorde, tussen bewustzijn en vergetelheid. Op die grens bevinden zich de personages uit de boeken van Bernlef.

Het is niet toevallig dat Borges, een auteur

door wie Bernlef duidelijk is beïnvloed, het begrip 'eeuwigheid' beschreef met behulp van categorieën die buiten de mens liggen: 'Ik omschrijf het nu als volgt: die zuivere voorstelling van homogene dingen - avondrust, oplichtend muurtje, landelijke geur van kamperfoelie, oeroude modder - is niet alleen identiek aan wat zoveel jaren geleden op deze hoek was; het is dat zelfde, zonder gelijkenis en herhaling. Tijd is, voor zover we die identiteit al aanvoelen, een illusie: het feit dat een moment niet te onderscheiden of los te maken is van zijn schijnbare gisteren of anders van zijn schijnbare vandaag, is voldoende om het begrip uiteen te doen vallen.'[13.]

Clara Kessler ervaart door het schilderij van Saenredam iets van wat het begrip eeuwigheid inhoudt. Zij kan met haar film haar waarheid over het verleden van Tomas Szass tot spreken brengen. Wat er gebeurt wanneer iemand niet over taal beschikt om een uitspraak te doen, heeft Bernlef aangegeven in Vallende ster. Peter doét, wat een ander zégt. Hij combineert zijn fascinatie over een spoor uit een ver verleden - een vallende ster, nu pas zichtbaar, maar al eeuwen dood - met de bewondering voor zijn broer door met stoel en al van het dak te springen. In het hoofd van Wim Witteman galmt Peters afwezigheid nog heel lang door.

Eindnoten:

1. J. Bernlef, 'Sur place. De fotoals embleem voor tweejaar Nederlandse poëzie', in: Raster 22, pp. 118-128 (ook in: *Op het Noorden*, pp. 145-155)
2. Bernlef verwoordde dit ideeal eerder in *De maker* (eveneens een roman die 'het maken' van een kunstwerk tot onderwerp heeft). De hoofdpersoon van deze roman moet ook op zijn geheugen afgaan bij het schilderen van zijn 'Emmausgangers': een werkelijk model kan hem verraden. Versterkt door alcohol en vermoeidheid lopen verbeelding en werkelijkheid in zijn hoofd door elkaar: 'Voor het merendeel waren het gezichten die hij zich niet herinnerde ooit in het echt gezien te hebben en misschien waren het ook geen echte gezichten, maar samenraapsels van herinnerde fragmenten, door zijn verbeelding in elkaar geschoven.' Zodra er afbeeldingen van de dingen gemaakt worden, zet zich het proces van verbeelding, dat wil zeggen: vertekening van de werkeliikheid, in werking, bedenkt de maker.
3. De literatuur werkt juist met die vertekening, lijkt Bernlef te propageren: 'De waarheid, dat de wereld, dat zijn de dingen. Een boom kan niet liegen, een tijger evenmin. Zij zijn', zegt Bernlef in een artikel in Raster 43. 'De mens is een liegbeest. Dat is een van de definities van zijn vrijheid en tegelijkertijd één van de definities van literatuur.' (Zie: Raster no. 43, p. 55) Zouden wij leven in een wereld waar 'waarheid heerst' dan zou die hoogstens lijken op planeet no. 3 in vsteem 13 van Aldebaran, de wereld die Lars Gustafsson beschreef in *De dood van een imker*. Daar heerst een beschaving waarin gesprekken verlopen 'zonder symbolische tussenschakel'. Wanneer iemand op deze planeet iets wil zeggen, dan toont hij het desbetreffende voorwerp. Astronomie is er ondenkbaar, omdat spreken over sterrenstelsels zou betekenen dat men deze moet verplaatsen. Een mooi voorbeeld van zo'n vertekende vertekening is te vinden in *De man in het midden*, waarin Bernlef vertelt dat de vakanties bij zijn grootouders in Haarlem voor hem verbonden zijn 'met het beeld vaneen doodstille sloot', waarin torretjes, waterspinnetjes en stekelbaarsjes rondkrioelden. 'Toch lag die sloot niet in Haarlem maar in Amsterdam,' zegt Bernlef. 'Maar het gevoel bij die sloot was het gevoel tussen drie en vier uur 's middags, wanneer mijn grootvader boven lag te rusten met de balkondeuren open en ik achter in de win tussen de kindshoge varens hurkte.'
   (*De man in het midden*, p. 17) Overigens komt deze assage van de waterdiertjes in *Vallende ster terug*).
4. Bernlef is in zijn ideeën over de cyclische tijdsopvatting beïnvloed door Borges en Octavio Paz. Borges speelt in zijn boeken (zie bijvoorbeeld de verhalen in *De Aleph* en *De Zahir*) met (lineaire) begrippen als tijd en oorzaak en gevolg. Hij stelt daar bijvoorbeeld het begrip van de 'cirkelvormige' tijd tegenover: het idee dat het wereldgebeuren tot in de kleinste details slechts een herhaling is van wat in het verleden al is gebeurd en van wat in de toekomst nog zal

gebeuren. (Zie: *Wie A zegt*, pp. 131-134).Octavio Paz zet in De kinderen vanhet slijk (waarvan Bernlef een samenvatting geeft in *Het ontplofte gedicht*) de cyclische tijdsopvatting van de pnmitieve culturen tegenover de lineaire tijdsopvatting. Voor de primitieve culturen was de tijd de 'factor die de veranderingen onderdrukt' het heden was 'een heropvoering van het verleden, de toekomst was bekend.' Het christendom verving deze cyclische tijdsopvatting door een lineaire tijdsopvatting met een duidelijke scheiding tussen verleden, heden en toekomst. De toe omst werd onbekend en tegelijk doel van het leven. Daarmee was de dood ook geen deel van het leven meer maar 'een onvoorstelbaar en angstwekkend gebeuren na het "einde der tijen".' (Zie: *Het ontplofte gedicht*, pp. 119-126)

5. Cyrille Offermans concludeert aan het einde van zijn bespreking van *Onder ijsbergen* dat Olsen 'een donkere stroom van anonimiteit waarin iedereen aan iedereen gelijk is' voelde en daarmee 'postuum opteert' voor een synthese tussen individualisme en collectivisme. Zie: Cyrille Offermans: 'Meertaligheid. Antisystematiek 2. Over recent Nederlandstalig proza', in: Raster 22, p. 63.
6. Bernlef in 'Twee heren zonder verleden' (over Stan Laurel en Oliver Hardy), in: Raster 36, p. 83.
   Veelzeggend is volgens mij dat Bernlef De Jong bij een bezoek aan Witteman laat vertellen over 11. een kind dat maar niet wilde praten en als eerste woord 'help' koos; een verwijzing naar *Eerste indrukken* van K. Schippers, waarin de wereld van de volwassenen vanuit een vervreemd perspectief, nl. van een drie-jarige wordt beschreven.
7. Verg. hiervoor ook het verhaal 'Gewoon toneel' uit *Anekdotes uit een zijstraat*.
8. Zie: De Volkskrant, 27-3-1987
9. Zie: Vrij Nederland, 21-3-1987
10. Saenredam schilderde verschillende werken met motieven als wapenschilden, graven en orgels in het centrum van de compositie. Uit het feit dat deze motieven door Saenredam als 'visuele kernpunten van een geconcentreerde campagne' worden behandeld, kan worden afgeleid dat dit de werkelijke onderwerpen van zijn schilderijen waren. Zie hiervoor o.a.: Gary Schwartz en Marten Jan Bok, Pieter Saenredam (De schilder in zijn tijd), SDU, Maarssen/'s-Gravenhage, 1989 (m.n. acht. 9 en 14). In veilingcatalogi uit de 17e en 18e eeuw worden de schilders van de 'stoffering' (oa. de figuren) met name genoemd.
11. Zie: *Rondom een gat*, p. 59
    Overigens verwerkt Bernlef deze ervaring bijna letterlijk in Publiek geheim, nl. wanneer Istvan Bér in het grafisch atelier van de televisiemaatschappij met Cornelis Schmitt spreekt. Schmitt heeft een passie voor kerkorgels en wijst Bér op de tentoonstelling waar Saenredam te zien is. Schmitt hoort de klank van het orgel van de Bavokerk, wanneer hij naar Saenredams schilderij kijkt: 'Bij sommige orgels valt de klank direct naar beneden, maar de klanken van dat orgel zweefden echt door de ruimte.'
12. *Verschrijvingen*, p. 32
13. Borges, *De geschiedenis van de eeuwigheid*, p. 39

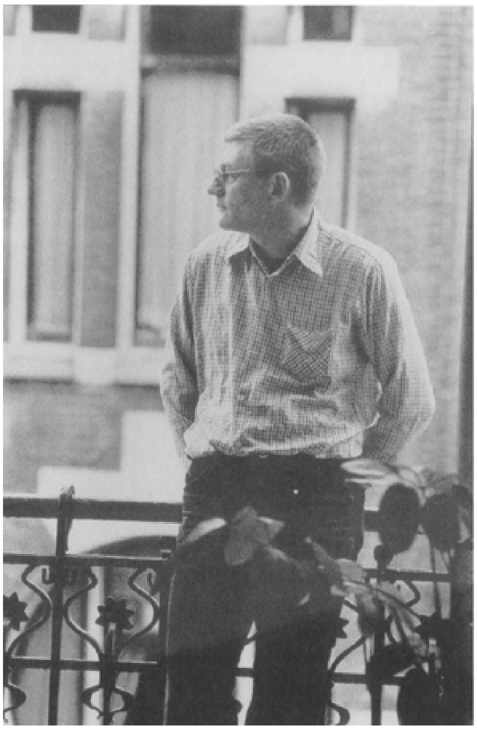


foto: Steye Raviez

August Hans den Boef

De kunst van het omsingelen
Bernlefs Drie eilanden als studies over communicatie en identiteit

> ieder woord verlies van warmte
> weegt zwaar ‘niet slecht’
> voor goed ‘niet onwetend’
> in plaats van weet het zeker
> (*Grensgeval*, 1972)

Het lijkt een commerciële manoeuvre van de uitgever. In 1987, na het grote succes van Bernlefs romans *Hersenschimmen* en *Publiek geheim*, brengt Querido drie vroegere romans opnieuw uit in een band. Een keurig gebonden omnibus met de titel *Drie eilanden*. Want *Sneeuw* (1973), *Meeuwen* (1975) en *Onder ijsbergen* (1981) spelen alle op een eiland.

De relatie tussen deze romans dateert echter niet van 1987. Toen *Meeuwen* uitkwam, verwees het achterflap al naar *Sneeuw* en zes jaar later werd *Onder ijsbergen* aan beide voorgangers gekoppeld via het eiland-motief. De overeenkomst is ook het uitgangspunt geweest van critici als Graa Boomsma en J.J. Wesselo.

Maar is de overeenkomst tussen de drie romans meer dan die van de locatie? Zijn ze werkelijk meer verwant met elkaar dan met de rest van Bernlefs proza?

In ieder geval verschillen de drie thematisch wel van het overige proza dat Bernlef in de jaren 1973-1981 publiceerde. De oude mensen in *Hondedromen*, de autobiografische speurtochten in *Anekdotes uit een zijstraat*, en vooral *De man in het midden*, als ook het mengelwerk over Hitlers architect Albert Speer, *De ruïne-bouwer*, het zijn boeken met een heel eigen thematiek.

Helemaal buiten de rest van Bernlefs oeuvre staan de drie eiland-romans naturlijk niet. De dingen die Bernlef in zijn werk onderzoekt, zijn nu eenmaal vrij constant en ook de locaties waarin hij zeplaatst vertonen veel overeenkomsten. Zo'n locatie is bijvoorbeeld ‘Het schilderseiland’, waar de schilder Antonio Carreras zijn werk dagelijks aan de veranderde realiteit aanpast (*De verdwijning van Kim Miller*, 1969). Een setting in een Scandinavisch landschap is evenmin uniek voor Bernlef, die gebruikt hij al in zijn prozadebuut (‘Tien verhalen uit Vrmland’, *Stenen spoelen*, 1960). Noordelijke sneeuw treffen we eveneens vaker aan, het bekendste voorbeeld vinden we in *Hersenschimmen* (1984). Locaties die we nog vaker in de poëzie van Bernlef aantreffen.

De manier waarop zijn personages verdwijnen temidden van een barre, fragmentarische wereld is evenmin uniek in het werk van Bernlef. Het gaat er mij om in hoeverre hij zijn thema's en motieven in de drie eiland-romans op een speciale manier heeft vormgegeven.

Literair vraagstuk

De drie eiland-romans gaan alle over verstoorde communicatie en identiteitsverlies. Een thematiek die Bernlef relateert aan taal, erotiek en dood. De taal als communicatiemiddel dat tekortschiet, erotiek als communicatiemiddel dat de taal niet kan vervangen (geen sublimatie) en de dood die aan de illusie van communicatie een eind maakt (geen bevrijding).

Sneeuw, Meeuwen en *Onder ijsbergen* zijn dan ook geen psychologische ideeënromans over discommunicatie, of wat in het laatste geval aannemelijk lijkt, over botsende culturen. Ze bevatten zulke ideeën en de bijbehorende personages

wel, maar dat is niet de essentie. Anders geformuleerd: Bernlef betóógt niet dat communicatie zinloos is, hij beschrijft geen personages met communicatieproblemen: hij laat zien hoe de illusie van communicatie wordt verstoord en hoe een personage als gevolg hiervan verdwijnt. En dit alles vat hij niet op als een psychologisch probleem, maar als een literair vraagstuk.

De figuren aan de hand van wie Bernlef dit vraagstuk onderzoekt, zijn eenzaam in verschillende opzichten. Jan Razelius uit *Sneeuw* heeft zijn vrouw verloren bij een auto-ongeluk en probeert zich vergeefs te herinneren wat er toen precies gebeurde. Noch de verpleegster Margaretha met wie hij een relatie heeft, noch zijn dochter An kan hij uitleggen wat er met

hem aan de hand is, laat staan zijn arts of de brigadier die over het ongeluk een rapport schrijft. Razelius is bovendien een vreemdeling: een Nederlander die op een eiland voor de Zweedse westkust woont.

Arend Wijtman uit *Meeuwen* is alleen. Wanneer hij hoort dat hij keelkanker heeft en zijn spraakvermogen zal verliezen, doet hij vrijwillig afstand van zijn communicatiemiddel de taal. Hij vertrekt naar een Waddeneiland. Daar is hij een vreemdeling.

Bij Bernlef hoeft de eenzaamheid niet samen te hangen met het feit of een personage al dan niet over een levenspartner beschikt. Jakob Olsen uit *Onder ijsbergen* maakt, op grond van de correspondentie tussen hem en zijn vrouw, de indruk dat hij zeer gelukkig is getrouwd. Hun intimiteit uit zich juist in een passage waarin hij zijn echtgenote het gevoel van totale verlatenheid beschrijft nadat hij vernomen heeft dat zijn vader is overleden, het moment dat hij met de vrouw in wier bijzijn hij zich bevond, wilde slapen: ‘zich in haar verliezen’. De liefde van zijn vrouw helpt hem niet in zijn positie van door wantrouwen en desinteresse omringde ‘waarnemer’ in het Groenlandse Jakobshavn. Waarnemer slechts, niet het almachtige lid van het Hooggerechtshof dat hij in Kopenhagen is. En in dubbel opzicht een vreemdeling, zowel voor de eskimo-bevolking met hun eigen cultuur, als voor de Deense neo-kolonialen met hun arrogante no nonsense-mentaliteit.

Dat zich verliezen in een andere vrouw is geen pikant zijstapje. Bernlef behoort tot de post-victoriaanse auteurs, wat inhoudt dat de erotiek in zijn werk niet meer het domein is van de spannende verboden dingen of van de sublimatie. De erotiek fungeert in Bernlefs proza als een bescheiden vorm van troost en soms zelfs dat niet. Dan gaat het slechts om een uitdrukking van dat verlangen naar troost. In alle drie de romans vervult dit type erotiek een functie. Dat de dood een grote rol speelt, bleek al uit het bovenstaande.

Sneeuw, *Meeuwen* en *Onder ijsbergen* zijn drie romans over personages die verdwijnen uit een wereld waarin geen communicatie mogelijk is. Typerend in het proces van verdwijning is de rol van de alcohol. Bij Razelius is het alcoholgebruik

een belangrijke factor in het verhaal, maar ook Wijtman en Olsen drinken tegen hun gewoonte in flink. Voor Olsen is het gebruik van alcohol zelfs medisch af te raden.

De drie romans zijn sterk aan elkaar verwant, maar niet zozeer omdat ze op een eiland zijn gesitueerd. Als het eiland voor Bernlef al een metafoor is, dan niet een van de veilige, besloten gemeenschap. Een eiland symboliseert voor hem eerder de geïsoleerde positie die een individu tegenover zijn omgeving, de mensen om hem heen, tegenover de andere eilanden, inneemt. Mensen zijn ijsbergen: we zien slechts een klein deel. Elke poging om het isolement op te heffen, is tot mislukken gedoemd. Bernlef laat zien hoe dat werkt.

Bernlef heeft de clichés van de streekroman, de gesloten eilandbevolking met de locale gebruiken die alle buitenstaanders wantrouwend bezien, niet nodig. Die insulaire clichés spelen immers geen centrale rol in de romans.

Maar er zijn natuurlijk meeuwen, overal en altijd.

Sneeuw of de tweede dood van Jan Razelius

de wetten van de winter zijn
kaal en zonder mazen
huwelijk noodzaak een vrouw
(*Grensgeval*, 1972)

Sneeuw is de roman over Jan Razelius, de man die vergeten is wat er op een cruciaal moment in zijn leven gebeurde. Alsof alle sporen daarvan door een laag sneeuw zijn bedekt.

Het verhaal lijkt op het scenario voor een toneelstuk, zij het dat we af en toe in de ziel van de personages kunnen kijken. Hoofdrolspeler Razelius is een Nederlandse steward die een Zweedse vrouw, Kerstin, heeft leren kennen, met haar is getrouwd en op een eiland woont. Dan krijgen zij een auto-ongeluk dat zijn vrouw het leven kost en de bestuurder Razelius ernstig verwondt.

Op het moment dat het verhaal begint is Razelius lichamelijk redelijk aan het herstellen, hij kan alweer wandelingen maken. Zijn probleem is dan ook psychisch. Niet alleen de rouw om zijn echtgenote verlamt zijn denken, hij wordt vooral gekweld door de vraag wat er tijdens het ongeluk precies is gebeurd. Daarvan herinnert hij zich niets: alsof ‘een weefspoel door zijn hoofd heen en weer’ schiet.

De politieman die een rapport over het ongeluk moet maken, houdt het op een blackout en zoekt er verder niets achter. Als Razelius ten slotte op dezelfde plaats (met een zelfde auto) om het leven komt, denkt de agent even aan opzet, maar ook deze gedachte zet hij opzij.

Geen orde

Bij Razelius is het verlies van zijn vrouw onlosmakelijk verbonden met de hiaat in zijn herinnering: het gat in zijn geheugen valt samen met het gat in zijn bestaan. Hierover kan hij niet bevredigend met anderen spreken. Ook omdat hij een groot wantrouwen heeft tegenover de taal van zichzelf en anderen. Zijn huisarts, noch een predikant en zelfs niet zijn vriendin of zijn dochter kan hij zijn verlies duidelijk maken. Het verlies van zijn geheugen en van Kerstin: ‘De wereld bestond om hem te herinneren aan haar niet-bestaan.’ Overigens is het geen geordende wereld die hij om zich heen ziet. Regelmatig wordt hij tegen wil en dank getroffen door allerlei details: ‘De terreur van de dingen’. De wereld doet zich aan Razelius niet meer als een overzichtelijk geheel voor.

Razelius heeft de greep op het bestaan verloren. Tot het moment dat hij voor de tweede maal een auto-ongeluk beleeft - deze keer voor hem fataal - verdooft hij zich met alcohol. De suggestie is dat Razelius ook zelf van de zinloosheid van zijn bestaan overtuigd was.

In het verlengde hiervan zie ik het feit dat Razelius een keer met zijn dochter slaapt. Misschien is dit voor zijn dochter een zoeken naar troost (voor het verlies van haar moeder - en van haar vader). Voor Razelius is de incestueuze vereniging deel van het gat in zijn leven: ‘Hij had zijn dochter omarmd en haar Kerstin genoemd. Hij herinnerde er zich niets van, helemaal niets. Hij probeerde een gat te vullen en het resultaat was alleen dat het steeds groter werd.’ De vereniging heeft niets opgelost.

Daarom probeert het meisje de volgende dag deze geschiedenis uit te wissen. Er komt een archeologiestudent op bezoek, misschien geënsceneerd door Razelius,

misschien kent zijn dochter hem al? In ieder geval haalt zij de jongeman aan - in de kleren van Kerstin - en vertrekt zij met hem naar haar slaapkamer. Vervolgens rijdt Razelius in de auto van de student naar de plaats des onheils en verdwijnt hij definitief. Is dit tweede ongeluk toevallig? ‘Wat gebeurt gebeurt. Toeval bestaat niet, het ontstaat.’

Ik denk dat die langzame verdwijning essentiëler is voor *Sneeuw* dan de kwestie of Razelius al dan niet bewust een eind aan zijn leven heeft gemaakt. We kunnen allerlei verklaringen bedenken. Dat Razelius probeerde te reconstrueren wat er gebeurd is, dat hij een eind maakte aan zijn leven op de plaats waar dat drie maanden tevoren in feite al geëindigd was, of dat hij door vaderlijk schuldgevoelens werd overmand, zich door zijn dochter verstoten voelde. Maar zulke verklaringen slaan op psychologische ideeënromans en die schrijft Bernlef niet.

Een illustratie hiervan zien we aan de manier waarop de relatie tussen Razelius en de verpleegster Margaretha wordt beschreven: ‘Hun omhelzingen hadden de tolerante afstand van de volwassenheid. Ze zochten niets meer bij elkaar, ze gaven wat ze nog hadden.’ Seks als troost, zonder liefde. Razelius ervaart dit echter niet als een tekort.

Interessant is dat Bernlef in *Sneeuw* een com-

mentaar op de geschiedenis van Razelius heeft ingebouwd. Dat is het verhaal over de middeleeuwse wandschildering die in een naburige kerk onder een kalklaag is ontdekt. Evenals van Razelius' verleden wordt telkens een fragment van de schildering tevoorschijn gebracht: ‘Niets was groter dan de verleiding om op basis van een enkel fragment conclusies over het geheel te trekken.’ Maar net als bij Razelius levert het proces niets op.

Het commentaar verheldert niets. Op verschillende manieren suggereert Bernlef de lezer dat er van een conventionele roman met conventionele motieven sprake is. Telkens blijken de sporen die hij uitzet in het niets te verdwijnen. Dat geldt voor de muurschildering, maar ook voor de talrijke details die een authentieke indruk moeten maken. Het rapport van brigadier Petterson over het eerste ongeluk, de talloze malen dat de exacte temperatuur in graden celcius wordt genoemd, het alcoholpercentage van de brandewijn die Razelius drinkt, voorbeelden van pseudo-authenticiteit die een ordelijke werkelijkheid suggereren, waar alles op zijn plaats is. Maar die orde is schijn.

De relatie tussen de twee auto-ongelukken van Razelius wordt dan ook niet gelegd door de verteller, maar door de lezer.

Meeuwen of de verdwijning van Arend Wijtman

> door een verrekijker gezien
> als door een lidloos oog een duidelijke droom
> (*Hoe wit kijkt een eskimo*, 1970)

In *Meeuwen* werkt Bernlef met twee hoofdpersonen. Arend Wijtman is de belangrijkste, een 51-jarige kantoorbediende die te horen krijgt dat hij aan keelkanker lijdt. ‘Het eerste moment van ontzetting was sprakeloos, onherhaalbaar en viel niet eens te herinneren omdat het alles, woorden en beelden uit hem had weggezogen.’ Het verdwijningsproces is in gang gezet. Over enige tijd wordt Wijtman geopereerd en als de ingreep slaagt zal hij opnieuw moeten leren spreken. ‘We hebben hier een aantal mensen in de nazorg waarmee we heel goede resultaten boeken’, zegt de arts. Het is alsof je een figuur van Marten Toonder of een creatie van Kees van Kooten hoort. Humor is Bernlef niet helemaal vreemd.

Wijtman legt zich niet neer bij zijn lot, maar de strategie die hij kiest is bijzonder. Hij vertrekt naar een Waddeneiland, met een coltrui onttrekt hij zijn adamsappel aan het gezicht en hij besluit om niet meer te spreken. Wel koopt hij een schrift waarin hij notities maakt.

Door zich te isoleren en zijn positie te reduceren tot die van waarnemer probeert Wijtman zich minder kwetsbaar te maken. Een strategie die mislukt. In plaats van meer greep op zijn omgeving te krijgen via zijn verrekijker, verliest hij het contact.

Aanvankelijk bewijst hij zijn bestaan door voorwerpen weg te gooien. Hierdoor laat hij sporen achter in het landschap, meent Wijtman. Maar langzamerhand verdwijnt hij uit het verhaal, hij gaat ten onder aan de angst dat zijn wereld alle samenhang verliest: ‘Alleen hij zelf kwam er niet meer in voor. Alsof hij een camera was geworden. Alleen nog maar een blik.’ Wijtman loopt de zee in zodat hij verdrinkt. Als zijn lijk wordt opgevist zijn de pupillen weggedraaid. Hem rest een lege blik: het echec van de waarnemer.

Vervelende klus

‘Waarom gaat iemand eind oktober naar een eiland, speelt daar voor stommetje en loopt vervolgens met zijn buik vol slaaptabletten de zee in?’ De man die deze vraag stelde is Leo Wigman, de tweede hoofdpersoon. Met het optreden van Wigman valt het geleidelijke verdwijnen van Wijtman samen. Wigman is een rechercheur van het vasteland die bijna met pensioen gaat en een vervelende klus moet opknappen. Als Wijtman enige dagen op het eiland verblijft, is er namel ijk een elfjarig meisje verdwenen. Wigman komt voor het onderzoek naar het eiland. Aanvankelijk gaat hij er vanuit dat er geen misdrijf in het spel is.

Wijtman is door zijn gedrag verdacht. Men gelooft weliswaar op het eiland aan zijn stomheid, maar de zwijgende man die dag aan dag met zijn verrekijker de omgeving waarneemt, wekt enig wantrouwen. Ook voor de lezer bestaat er een suggestie dat Wijtman bij de verdwijning van het kind is betrokken. Er is een passage waarin hij met koele voldoening een door stookolie aangetaste meeuw doodslaat. Heeft hij op deze manier het meisje vermoord of gaat het om een vooruitwijzing naar zijn zelfgekozen dood?

Rechercheur Wigman schijnt zich niet erg voor Wijtman te interesseren. Pas als zijn lijk

uit zee wordt opgevist, wil de rechercheur zijn aantekenboekje bekijken. De notities zijn echter onleesbaar - uitgewist door het zeewater. Postuum blijkt Wijtmans strategie definitief mislukt.

Het lijkt erop dat de rechercheur vooral in de notities is geïnteresseerd vanwege degene die ze in zijn bezit heeft. Een makelaar, een eenzame bungalowbewoner (tevoren had Wijtman hem met een blote opblaaspop in de weer gezien). Is dit soms degene die het meisje heeft gedood? Het antwoord op deze vraag is in *Meeuwen* niet van belang.

Bij de verschijning van *Meeuwen* hebben verschillende critici gewezen op het element van het detective-verhaal. Ik wil straks even stilstaan bij de manier waarop Bernlef het verwachtingspatroon van dit genre bij de lezer doorbreekt, *Meeuwen* is namelijk geen thriller. Liever wil ik hier een opmerking maken over andere verwachtingspatronen die doorbroken worden.

Er logeert in het hotel van Wijtman een vrouw die hij intrigerend vindt, zo sterk dat hij in haar kamer rondsnuffelt tijdens haar afwezigheid. Dat is merkwaardig voor een personage dat zich wil isoleren. De vrouw blijkt slechts een ontmoeting met iemand anders af te wachten. Een ander element waarvan de lezer het een en ander verwacht, is een plaatselijk feest, Samhain, een soort Allerheiligen. In veel insulaire verhalen zorgt zo'n feest voor een ontknoping, een katharsis, in ieder geval brengt het de geschiedenis in een stroomversnelling. Niets van dit alles in *Meeuwen*. Wijt-man ziet wat kartonnen geraamtes en Wigman later ook. Daarbij blijft het.

Er is een erotische relatie die aan *Sneeuw* doet denken, namelijk aan die tussen Razelius en Margaretha. Wanneer de plaatselijke agent Lozen met een beenbreuk naar het vasteland is vervoerd, slaapt Wigman met diens vrouw. Een gewone dame die zich voor de gelegenheid wat heeft opgetut. Minder dan met lust heeft deze verhouding te maken met met vermoeidheid en behoefte aan troost. Ook voor hen lost deze ontmoeting niets op.

Kortom, Bernlef schrijft geen streekroman, geen thriller en geen psychologische ideeënroman. Hij laat zien dat communicatie onmogelijk is en dat niemand zich aan dit lot kan onttrekken. Ook niet door te zwijgen. Hij laat Wijtman verdwijnen in een landschap waar ‘de kreet van de meeuwen altijd eender’ is.

Onder ijsbergen of de moord op Jakob Olsen

> een mes met bloed besmeurd
> planten zij in de sneeuw
> (*Grensgeval*, 1972)

In *Onder ijsbergen* bevindt Jakob Olsen, een hoge jurist uit Kopenhagen, zich in een onherbergzaam landschap tussen de ijsbergen in Groenland, in de mist waarin hij verdwaalt. ‘Dit landschap sloot zich voor hem af. Hermetisch. Als een deur.’ Ondoorgrondelijk is de plaatselijke bevolking, net als bij een ijsberg kan Olsen voor het grootste deel slechts vermoeden wat hen beweegt. Ook de mensen in zijn naaste omgeving hebben een geschiedenis die voor hem verborgen blijft.

Heeft *Sneeuw* één protagonist, komt er in *Meeuwen* een tweede bij, hoofdpersoon Olsen heeft er twee naast zich: de tolk Lina Krog en de pianist Nick Morello. Niet alleen hierdoor is *Onder ijsbergen* het ‘rijkste’ boek van de drie. Met deze term bedoel ik geen waardeoordeel; daarvoor maakt het niets uit of er een, twee dan wel drie personen een hoofdrol spelen. Die ‘rijkdom’ zorgt er wel voor dat ik aan *Onder ijsbergen* de meeste aandacht besteed. Het boek is immers ook interessant omdat

er in het boek verschillende dingen samenkomen die Bernlef als auteur hebben beziggehouden. De belangstelling voor jazz, zijn preoccupatie met eskimo's en het pool-landschap. Ik zal daarop zijdelings ingaan.

In Onder ijsbergen is de communicatie in de taal een essentieel probleem. Een Groenlandse eskimo heeft zijn krankzinnig geworden grootmoeder gedood. De dorpelingen hadden daartoe besloten omdat er volgens hen een boze geest in de vrouw was gevaren en Jón Eira, die in zijn dorp de rol van dichter-zanger vervulde, aangewezen haar te doden. Er volgt een onbevredigende rechtszaak, waarna de man naar een gevangenis in Denemarken wordt vervoerd. Daar pleegt hij zelfmoord. Er wordt een comité voor Jón Eira opgericht dat eist dat de rechtzaak weer geopend wordt.

Als waarnemer wordt opperrechter Jakob Olsen door de Deense overheid naar Groenland gezonden. Hij moet nagaan wat er precies gebeurde in het dorpje Eqe. Van het begin af aan benadrukt Olsen tegenover iedereen (inclusief zichzelf) dat hij slechts waarnemer is, geen rechter.

Zo omschrijft Olsen zijn opdracht, als de tolk Lina Krog hem ernaar vraagt: ‘Waarnemen.

Dat in de eerste plaats. Proberen te reconstrueren wat er precies gebeurd is. Of men vergeten is iets te noteren, iets over het hoofd heeft gezien. Soms komt het op kleine verschillen aan. Die kunnen significant zijn.' Het laatste herhaalt hij later tegen een politiecommissaris, maar hij begint te twijfelen, zodanig dat een andere autoriteit hem verwijtend voorhoudt: 'Ik heb me met feiten bezig te houden, niet met poëzie.'

Deze opmerking houdt Olsen bezig. Na de ondervraging van de eskimo's heeft hij namelijk 'het gevoel dat het belangrijkste in deze zaak niet onder woorden gebracht kon worden en zo verzwegen bleef. Een romanschrijver kon dat misschien. Door een aaneenschakeling van op het eerste gezicht weinig betekenisvolle details ontstond een beeld, helder en precies, van wat niet expliciet verteld werd. In een roman. Een rapport van een waarnemer mocht in geen enkel opzicht op een roman lijken.'

Verwijzingen

Het zal de lezer niet verwonderen dat hij in Onder ijsbergen een literair commentaar op de hoofdhandeling tegenkomt, namelijk via een verhaal dat Lina Krog tot toneelstuk heeft bewerkt. Een pelsjager wil niet accepteren dat zijn vriend is overleden. Het lijk heeft hij in een stoel gezet en hij praat tegen hem (en voor hem). Tegen de tijd dat de dooi invalt, schiet hij het lijk een kogel door het hoofd. Alsof zijn vriend pas toen is gestorven.

De illusie in stand houden door er een eind aan te maken: een fraaie bernleviaanse paradox. Het verhaal komt uit een bundel van Peter Freuchen die in 1967 in het Nederlands is vertaald. Freuchen was een Deense auteur en poolreiziger, die zich intensief met de Groenlandse eskimo's en met de indianen in Alaska heeft beziggehouden.

Bernlef heeft in *Onder ijsbergen* nog meer literaire verwijzingen aangebracht. Zo zoekt Nick Morello naar dat ene accoord: 'Een opening. Een soort gat in de muur'. Met deze formulering verwijst Bernlef naar Lars Gustafsson, die een hele romancyclus onder de titel 'een gat in de muur' verzamelde. Daaruit heeft Bernlef het slotdeel, De dood van een imker, vertaald (1981). Overigens doet de zwijgende imker eerder denken aan Arend Wijt-man dan aan Jakob Olsen. Het is meer de sfeer van Gustaffsons romans die bij Bernlef terugkeert, dan dat we hem als een navolger van de Zweedse auteur kunnen beschouwen.

Een vergelijkbare relatie vertonen de korte zinnetjes in *Onder ijsbergen* met het proza van een andere Zweedse auteur: Per Olof Sundman. Bernlef heeft als hommage aan hem het motto overgenomen dat deze aan de roman *Twee dagen, twee nachten* liet voorafgaan (die in 1968 door Bernlef in het Nederlands is vertaald, overigens heeft hij het motto voor *Onder ijsbergen* opnieuw overgezet). Andere impliciete verwijzingen betreffen Nederlandse schrijvers: Hermans, Mulisch en de dichter Emmens, van wie Olsen een regel citeert.

Façade

Oppervlakkig bekeken lijkt *Onder ijsbergen* een ideeënroman over twee botsende culturen, de koloniale Deense en de autochtone van de eskimo's. Bernlef beschrijft bovendien hoe de Inuit-cultuur zich langzamerhand oplost in de westerse. De

eskimo's zijn uit hun dorp verdreven door gebrek aan voedsel en werken in een conservenfabriek. Wonen in huizen en kopen motorfietsen en ijskasten. Juist dit westerse laagje accentueert het gebrek aan communicatiemogelijkheden, want onder hun goedkope westerse (in feite geamerikaniseerde) façade blijven ze ondoorgrondelijk. Alleen af en toe, onder invloed van alcohol - Olsen struikelt vijf dagen lang over de bierblikjes - willen de Inuit wel eens iets laten merken van wat hen beweegt.

De koloniale cultuur van de Denen met hun westerse rechtsopvatting en lineaire tijdsbegrip botst op de eskimo-cultuur met magische kijk op leven en dood en een circulair tijdsbesef. Het reïncarnatie-geloof van de eskimo's heeft ook invloed op de manier waarop zij hun dagelijks leven ervaren. Olsen merkt dat de dossiers die hij nauwgezet over de zaak Eira heeft doorgenomen, aan de kern van het probleem voorbijgaan, hetgeen wordt bevestigd door de gesprekken die hij met Deense autoriteiten in Groenland voert. De letterlijk uitgetikte verslagen van de getuigenissen helpen hem niet verder.

Wanneer de eskimo's worden ondervraagd over de beraadslaging die tot de moord leidde, weten ze slechts allerlei exacte details over windrichting, temperatuur en weergesteldheid te vertellen. De moord zelf schijnt hen niet te interesseren. Op de vraag wie de oude vrouw heeft gedood, antwoorden zij: ‘de mensen die

Jón Eira zijn.’ De Inuit die Jón Eira zijn, het is een uitdrukking die voortkomt uit het geloof van de eskimo's dat de namen van een overledene reïncarneren in een pasgeboren kind. Navrant is dat de koloniale overheid de Inuit hun namen heeft ontnomen en daarvoor Deense in de plaats gegeven. Zo wordt de continuïteit van hun beschaving verbroken. Olsen, die steeds meer gaat begrijpen van de achtergrond waaruit de oude vrouw is gedood, wordt op zijn beurt gedood als hij een bezoek brengt aan het verlaten dorp Eqe. Juist Olsen die afstand neemt van het wester-centristische denken en steeds meer van de Inuit begint te begrijpen, die gedood wordt door de enige eskimo uit het dorp die Deens spreekt. Het benadrukt de zinloosheid: Olsens begrip is kennelijk niet in staat de communicatie-kloof te overbrugen.

foto: Steye Raviez

Er is dan ook minder sprake van begrip bij Olsen, dan van identiteitsverlies. Ook Olsen begint te verdwijnen. Al op de eerste bladzij, vraagt hij zich af bij welke gelegenheid de foto is gemaakt die hij in de krant ziet. Hij is het vergeten. Terwijl hij aan zijn missie bezig is, verneemt hij dat zijn vader is overleden. Hij ziet in dat zijn vader - eveneens een rechter - voor hem altijd als een formalistisch model heeft gegolden. In Groenland beseft Olsen zowel de valsheid van zijn eigen identiteit als de onbruikbaarheid van het model. Parallel hiermee blijkt het westerse cultuur-model de identiteit van de Inuit te vernietigen.

Parallellen

Er zijn ook parallellen tussen Olsen en de twee andere hoofdfiguren. Lina Krog had ooit in New York bijna haar identiteit verloren, toen ze zich prostitueerde om haar minnaar te onderhouden. Als deze verdwijnt, vertrekt ze naar Europa om haar identiteit te hervinden. Niet naar Denemarken, maar naar Groenland waar ze lesgeeft aan autochtone kinderen. Vergeefs: ze kon hen haar manier van denken niet bijbrengen. Dan probeert ze het als tolk: een brug slaan tussen de Inuit en het Westen. Aan het slot van *Onder ijsbergen* ziet Lina

Krog in dat ook dit werk zinloos is en keert ze terug naar Kopenhagen.

Een jaar voor Olsen zich in Jakobshavn bevindt, heeft Lina Krog een verhouding gehad met de pianist Nick Morello. Ze zag in hem een reïncarnatie van haar verdwenen minnaar, maar besloot dat het een illusie was. Ook Morello was vroeger iemand anders dan de aan alcohol verslaafde barpianist die hij nu is. Als achttienjarige gold hij als een veelbelovend jazzmusicus die onder andere met Lester Young speelde. In de tussentijd zag hij de muziek door zijn handen glippen. Hem rest slechts de opname van één uniek accoord. Zijn ideaal, de grondmelodie oproepen, in plaats van hem te spelen - 'Je omsingelt hem. Dat is de kunst' - heeft deze mislukte Lenny Tristano nooit verwezenlijkt. Even lijkt het erop alsof hij na al die jaren weer geïnspireerd wordt tot een nieuwe compositie. Gefascineerd is hij namelijk door de melodie van de eskimo-liederen. Maar de muziek die Morello heeft beloofd voor het toneelstuk van Lina Krog, schrijft hij niet. Hij vertrekt om zich - wederom - te verliezen in New York. Na de dood van Olsen hervatten Morello en Krog voor korte tijd hun seksuele relatie, één van dezelfde orde als die in *Sneeuw* en *Meeuwen*.

Ik heb hierboven de dichtregel van Emmens genoemd, die door een Deense opperrechter wordt geciteerd. Het is een exponent van de manier waarop Bernlef het realistische karakter van zijn roman ondergraaft. Andere exponenten zijn de data die niet kloppen (bijvoorbeeld de dag waarop Eira zelfmoord heeft gepleegd), de onduidelijkheid over de tijd die Olsen in Jakobshavn verblijft en de snelheid waarmee hem post uit Denemarken bereikt. Een ander mechanisme waarmee Bernlef het realisme bestrijdt, is de pseudo-authenticiteit, in *Onder ijsbergen* nog sterker dan in *Sneeuw*. Er is een kranteartikel aan het begin van het verhaal (waarin de lezer overigens in een notedop van de voorgeschiedenis op de hoogte wordt gebracht), uittreksels uit dossiers, fragmenten uit de correspondentie van Olsen en zijn vrouw, alsmede de tekst van een eskimolied. Zelfs de discografische informatie van de plaat die Morello met Lester Young maakte, wordt gegeven. Het lijkt erop alsof Bernlef een deel van zijn poëtica aan de eskimo's heeft ontleend: een overdaad aan exacte details, maar om de hoofdzaak heendraaien.

Een laatste breuk met de realistische roman is het feit dat we pas weten wat Olsen werkelijk dacht, als hij al is overleden. Die informatie krijgen we als Lina Krog de brief leest, die Olsen aan zijn vrouw heeft geschreven. Wat Olsen daarvóór dacht, kan evengoed afkomstig zijn geweest van de verteller.

Die pseudo-authenticiteit maakt ook de vraag overbodig waarom *Onder ijsbergen* in 1975 speelt. En onhandige speculaties dat de vernietiging van de Inuit-cultuur in dat jaar nog niet helemaal was voltrokken.

Bernlef geeft een fraaie symbolisering van Olsens positie als onderzoeker. Wanneer deze in de mist is verdwaald, vindt hij een steen, 'zwartgrijs met een horizontale witte band, precies in het midden, als een ceintuur.' Olsen pakt de steen op en draait hem om: 'de witte lijn hield op (...) Of verdween hij hier in het binnenste van de steen? Om dat zeker te weten zou je hem open moeten breken.' Deze onoplosbare situatie - als men het object wil kennen, moet men het vernietigen - verwijst niet alleen naar Jakob Olsen, maar naar de hele roman.

Coda of de detective en de namen

> Wat voor iedereen het begin is
> is voor hem het einde: een mens

in de wereld omringd door zijn
eigen veelzeggende dingen.
(*De kunst van het verliezen*, 1980)

Naar aanleiding van de Constantijn Huygensprijs die Bernlef in 1984 werd toegekend, wijdde Joris Note een overzichtsessay aan zijn werk, dat eindigt met ‘negen redenen om Bernlef te lezen’. Een van de voorwerpen in Note's grabbelton is dit: ‘Het latere werk van de modernist Bernlef is een heel treffend voorbeeld van post-moderne literatuur, waarin “alles mag”. Mede daaraan is de grote toegankelijkheid te danken.’ Deze ‘aanbeveling’ wordt in Note's wat onevenwichtige bijdrage nergens geadstrueerd. Die postmoderne claim is overigens door Ben van Melick in De Gids (1986) overtuigend weerlegd ten aanzien van *Hersenschimmen*, de roman waaraan Note het meeste aandacht besteedde. Voor de drie eiland-romans houdt die claim echter wel stand. Zij het dat het criterium ‘alles mag’ noch van toepassing is op postmoderne literatuur in het algemeen, noch op de drie boeken van Bernlef, en dat de toegankelijkheid vooral betrekking heeft op *Hersenschimmen*.

Het is een beetje afgezaagd om te wijzen op het verwerken van de teksten van literaire voorgangers als postmodern procédé. Hierboven heb ik al een aantal voorbeelden aangestipt. Ook voorbeelden van andere, zoals de pseudo-authenticiteit. Het absolute wantrouwen tegenover de mogelijkheden van de taal - een geliefkoosd postmodern thema - is voldoende aan de orde geweest. Ik wil daarom twee postmoderne elementen bekijken, waaraan meestal niet zoveel aandacht wordt besteed: de betekenis van de namen en het element van de detective in de postmoderne literatuur, dat we aantreffen van Paul Auster en Umberto Eco tot Gerhard Roth.

In alle drie de romans komt een speurder voor. De simpele en rechtlijnige Petterson in Sneeuw, die niets meer wil dan een eenvoudig en helder rapport schrijven en alle twijfels van zich afschudt. Het volgende voorbeeld is Leo Wigman in *Meeuwen* die tegen zijn pensionering met een vervelend karwei wordt opgescheept. Olsen verkeert in een vergelijkbare situatie (hij heeft bovendien een aantal Petterson-achtige autoriteiten tegenover zich, door dit contrast versterkt Bernlef Olsens positie als 'betrokken' waarnemer).

Geen van drieën zijn het glorieuze speurders die een interessante zaak ontraadselen. Het postmoderne element van de detective is wel het sterkst bij rechercheur Wigman: aan de oplossing van de misdaad wordt in *Meeuwen* geen aandacht besteed.

De meeste reflectie op het speuren bevat *Onder ijsbergen*. Opvallend is dat Olsen het essay 'Sporen' van Carlo Ginzburg leest (Bernlef gebruikt een gefingeerde naam, maar de overeenkomst is zonneklaar). In zijn essay beschrijft Ginzburg een methode om vervalsingen op te sporen door naar de persoonlijke details van een kunstenaar te kijken. Olsen vindt het niet interessant. Waarom? Spoorzoekerij is zinloos, meent Olsen. Aan het slot van zijn onderzoek is hij daarvan overtuigd geraakt.

Een ander postmodern element is de schijnbare betekenis van de namen. Jan Razelius is intrigerend omdat het een Zweedse naam zou kunnen zijn. Bedoelt Bernlef hiermee dat het niet Razelius' Nederlanderschap is dat hem tot een outsider maakt? Wijtman zou kunnen verwijzen naar 'weidman' - de jager met zijn verrekijker - en Wigman zou symbolisch kunnen zijn voor de onverzettelijke wijze waarop de rechercheur zijn werk doet. Maar zelfs als deze verwijzingen kloppen, dan nog gaat het niet om essentiële elementen in het verhaal. En wat te denken van de overeenkomst tussen de namen Wijtman en Wigman?

Het meest intrigerend vind ik het geval Jakob Olsen. De uitvalsbasis van zijn onderzoek is het stadje Jakobshavn. Is de voornaam bedoeld als een ironisch commentaar op het feit dat Olsen zich absoluut niet in een veilige haven bevindt? Ik geloof dat Bernlef opzettelijk hints in de namen heeft meegegeven, die uiteindelijk niet tot een betekenis leiden.

De namen vervullen evenals de speurders en de andere postmoderne elementen in de drie eiland-romans een functie in het doorbreken van het realisme. Door de manier waarop Bernlef dat in *Sneeuw*, *Meeuwen* en *Onder ijsbergen* heeft vormgegeven, nemen deze boeken een unieke plaats in binnen zijn oeuvre. Ze suggereren een bepaalde lectuur, maar vullen die niet in. 'Je omsingelt hem. Dat is de kunst.'

Peter Swart
Maken en breken
Over De verdwijning van Kim Miller

We hadden het destijds vanwege alle drukte niet zo in de gaten, maar achteraf bezien bleek het wel degelijk een afgebakende periode te zijn geweest, met karakteristieke kenmerken die zich niet naar een ander tijdperk laten tillen, zo sterk zijn ze in het collectieve geheugen bewaard gebleven. Elk weekend naar een protestdemonstratie gaan was iets wat je deed omdat je er geweest moest zijn, ook al was er op hetzelfde moment elders een helemaal te gekke happening aan de gang die evenmin gemist kon worden. Veranderingen in seksuele moraal en algemeen normbesef waren aan de orde, macht stonk naar bederf, God was dood, en tradities waren herinneringen van vorige generaties. Het militaire bedrijf was suspekter dan ooit: ‘Fighting for peace was like fucking for virginity.’

Alles wat oud en vertrouwd was had mogelijk zijn diensten bewezen, maar kon nu achter mekaar het raam uit. Wat daar voor in de plaats moest komen was natuurlijk niet direkt duidelijk, maar er werd nijver gezocht.

In de wereld van de kunst sprak men vaag van neo-realisme en engagement, van het durven doorbreken van bestaande grenzen, van het ludieke dat overal in de samenleving kon worden aangetroffen als men er maar oog voor had, maar de belangrijkste taak waarvoor de verzamelde kunstbroeders zich gesteld zagen was toch wel ‘het overbruggen van de kloof tussen kunst en werkelijkheid.’

Als de oude schrijfkunst dood was, prima de luxe, maar hoe zag dan de nieuwe eruit? Daar waren de meeste schrijvers zelf ook reuze benieuwd naar! In die tijd, het was om precies te zijn 1969, verscheen *De Verdwijning van Kim Miller*. Bernlef had toen al heel wat publikaties op zijn naam staan. Ik konstateer dit, omdat *De Verdwijning van Kim Miller* in veel opzichten het werk lijkt van een auteur die zijn pen probeert. Het is weliswaar een geoefende pen, maar hij wordt gedwongen om geheel nieuwe bewegingen te beschrijven. Nogal pretentieuze bewegingen soms. Recensenten als Kees Fens, Ad Zuiderent en M. Schouten schreven kort na het verschijnen van het boek zeer uiteenlopende stukken waar als rode draad de verwarring doorheen loopt. Ieder probeerde voor zich te komen tot een ordening van het niet gemakkelijk te doorgronden materiaal, maar niemand stelde vast dat er in eerste instantie geen touw aan het boek is vast te knopen, terwijl deze konklusie zich na eerste lezing toch aan de lezer opdringt.

Het Grote Vergeten

Al zou de titel misschien anders doen vermoeden, *De Verdwijning van Kim Miller* is geen spannende thriller met snelle auto's, mooie meiden en een sappig ontvoerinkje. Het is een verhalenbundel waarin acht onderling thematisch sterk verwante prozastukken zijn gebundeld.

De lezer die altijd op de eerste bladzijde begint te lezen mist dit keer een belangrijk motto, hoewel dit gemis verderop weer ruimschoots zal worden goedgemaakt. Francis Picabia zei 't al: ‘La vie n'a qu'une forme: l'oubli.’ In dit Grote Vergeten heeft Bernlef zich acht verhaalepisodes lang vastgebeten, en deze geweldige vasthoudendheid ten aanzien van een in de literatuur moeilijk te hanteren gegeven levert een uiterst curieus geheel op. Ongetwijfeld een interessant experiment voor de zoekende en tastende schrijver, maar evenzeer voor de welwillende lezer, die

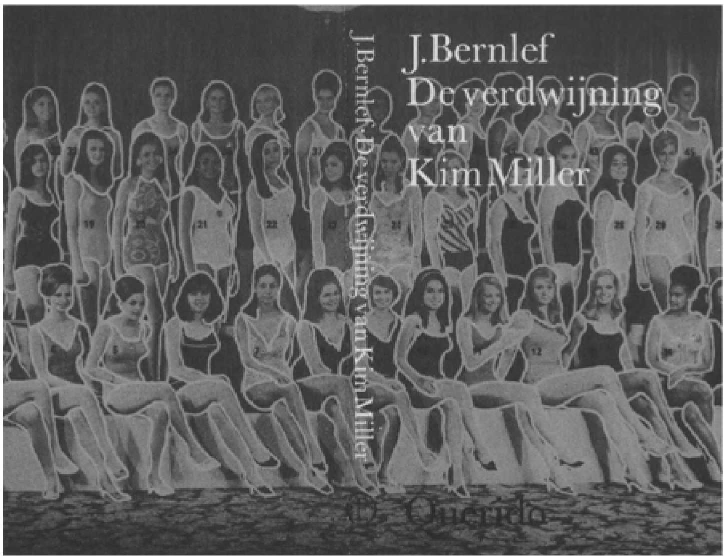
vergeefs zal zoeken naar een handleiding tot beter begrip: de tekst is het enige referentiekader dat voorhanden is.

Het eerst deel van het titelverhaal - dat in drie stukken verdeeld over het boek is verspreid - is gedateerd 17-4-1966. De plaatsing van de drie in lengte afnemende stukken aan begin, midden en slot van het boek maakt er alvast een dragende komponent van.

De toedracht wordt niet nader verklaard, maar er vindt een verkeersongeluk plaats op een plattelandsweggetje, waarbij een vrouw op gruwelijke wijze om het leven komt. Een boer is als eerste ter plekke, later volgen nog een andere boer en een vrachtwagenchauffeur, tenslotte arriveren ook politie en ziekenauto op de plaats van het ongeval. En een hond, die

aandacht opeist door zijn tanden in een afgerukte arm te zetten. Vanzelfsprekend kan geen der aanwezigen meer iets aan de situatie veranderen. Eenieder gaat dan ook na enige tijd zijns weegs, zodat de beschreven orde weer hernomen kan worden. She was only a hobo but one more is gone.

Als we er vanuit gaan dat de jonge vrouw die om het leven is gekomen Kim Miller was, met als belangrijkste aanwijzing haar naam zoals die in de titel voorkomt, dan is zij ons op deze wijze wel heel snel ontglipt. Nog voordat we ons aan haar konden gaan hechten. Wie deze vrouw was, waarvoor zij leefde, of zelfs maar het antwoord op de simpele vraag wat zij met haar autootje te zoeken had op het noodlottige landweggetje, al deze zaken blijven onaangeroerd.



Tot zover een onorthodoxe vertelling, dat wel, maar met des te meer belangstelling bladeren we door naar *De verdwijning van Kim Miller II*, dat acht dagen later speelt, en mogelijk de antwoorden op enkele van deze vragen bevat (de tussenliggende verhalen eerst lezen mag natuurlijk ook, maar het enige aanwijsbare verschil in leeservaring is dat het thema scherper wordt ingeprent).

Schoppend afbreken

Een man waart rond door de flat van zijn vriendin, Kim, (aha!), over wie in de verleden tijd wordt gesproken, dus dat zou heel goed kunnen kloppen met de vrouw uit het eerste verhaalfragment. Een selektieve inspektie van persoonlijke eigendommen brengt enige kennis omtrent de vrouw boven tafel. Zij was fotomodel, had blijkens de uit haar achtergebleven agenda geciteerde afspraken veel mannelijke vrienden, en is nu in ieder geval voor langere tijd absent, want de aanwezige etenswaren kunnen worden weggegooid.

In tegenstelling tot wat over het algemeen door schrijvers wordt nagestreefd bij het presenteren van een personage, lijkt het Bernlef erom begonnen te zijn Kim Miller al schep-

pende direkt weer af te breken in plaats van haar tot leven te wekken. Aan de ingeslepen Westerse drang om alles te willen begrijpen, of dan toch in ieder geval te kunnen beredeneren, wordt hier op generlei wijze tegemoet gekomen.

Ook het derde en laatste deel, gedateerd 12-1-1999, brengt in dit beeld geen verandering. De bijna 33 jaren die sinds het tweede verhaalfragment zijn verstreken, eisen hun tol: de ‘hij’ die best eens dezelfde zou kunnen zijn als de man die in het eerste verhaalfragment bevriend was met de vrouw die misschien wel Kim Miller heette, heeft last van een geheugenstoornis, die in het verhaal goed van pas komt. Onderweg in een railbus, waarmee snelheden kunnen worden bereikt die de passagier gemakkelijk 200 km. voorbij zijn bestemming doen flitsen bij een moment van onoplettendheid, neemt tegenover de identiteitsloze hoofdpersoon een jonge vrouw plaats.

De man meent vaag iets in haar te herkennen, maar het muntje wil niet op zijn plaats vallen in de machine van diens geheugen. Het zou heel goed kunnen zijn dat zij hem aan iemand doet denken die hij vroeger goed gekend heeft, maar verder tast hij volledig in het duister. Zo verdwijnt Kim Miller, als het inderdaad om haar ging, op geruisloze wijze in de vergetelheid, en blijkt dat we de ‘Verdwijning’ uit de titel tamelijk letterlijk mogen interpreteren. Wat de laatste herinnering aan haar van een goede vriend had kunnen zijn is vervaagd tot een mistige associatie met een onherkenbare schim uit het verleden. De vriend windt zich hierover niet op, en ik volg de geschiedenis gelezen hebbende zijn voorbeeld.

‘Het Schilderseiland’, opgedragen aan ‘Eva, Erica en Ineke, die weten dat het echt gebeurd is’, bevindt zich ergens in de Middellandse Zee, misschien ligt het wel vlakbij Ibiza. De hoofdpersoon bezoekt regelmatig een café waar door de eigenaar vervaardigde doeken aan de wanden prijken. Normaal gesproken kan men er bij schilderijen op vertrouwen dat zij, eenmaal geschilderd., niet apart meer gaan doen, maar Antonio Carreras speelt zijn eigen spel met de werkelijkheid. Hij schildert niet alleen, maar is tevens een hartstochtelijk fotograaf. Zijn schilderijen zijn een wonderlijk mengsel van beide disciplines: ‘de botsing tussen de behoefte de werkelijkheid zo getrouw mogelijk af te beelden, en (de behoefte) om kunstenaar te zijn’. Het ligt dus niet aan het drankgebruik van de hoofdpersoon dat hij konstateert dat er aan sommige schilderijen zo af en toe iets verandert; dat is het werk van de artiest die het gat probeert te dichten tussen het afgebeelde moment en de aktualiteit. Het is een strijd die gedoemd is verloren te gaan door spierpijn, tijdsgebrek en verftekort, maar het originele gegeven past wonderwel in het thema van het vergeten temidden van de vluchtigheid van de alledaagse werkelijkheid. Waar gebeurd of niet, het is zonder meer een van de sterkste verhalen uit de bundel.

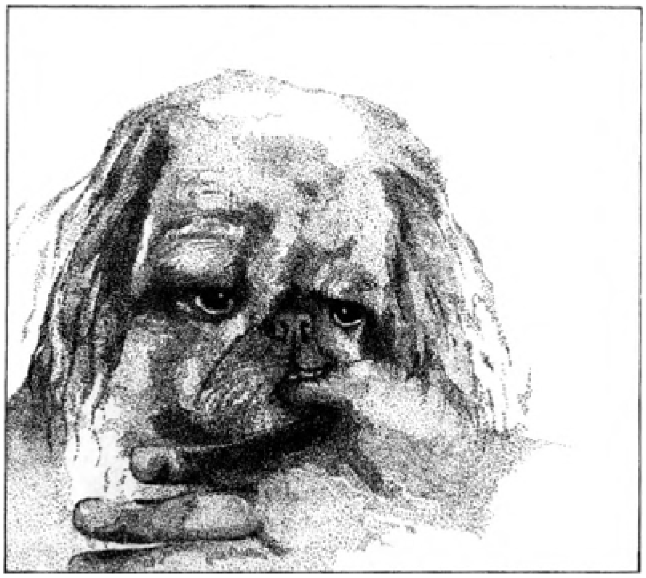
De geschiedenis herhaalt zich

In ‘De Zakdoek’ lijdt hoofdpersoon Lucas aan een black-out die wel degelijk het gevolg is van overmatig alkoholgebruik. Het overkomt de besten onder ons, en Lucas zou er de volgende morgen in het koffiehuis waarschijnlijk ook vrede mee hebben gehad, ware het niet dat hij bij het doorzoeken van zijn kleding een zakdoekje tegenkomt dat aan een vrouw moet hebben toebehoord omdat er een lichte geur van parfum uit opstijgt. Pogingen om het gat tussen laatste betrouwbare herinnering en hervonden bewustzijn te dichten lopen op niets uit, zodat Lucas tien bladzijden later niet alleen met een kater zit, maar ook nog met een onbegrepen zakdoek. Het verhaal is een variatie op het thema, en anders niet.

In ‘Advokaat Egerman’ loopt ene Jim rond in het stadje waar zijn huwelijk op de klippen is gelopen. Hij is er meer dan een jaar niet geweest, en zou mogelijk voorgoed zijn weggebleven als hem niet ter ore was gekomen dat Ellen weer ‘vrij’ is na ook met Jim's opvolger, de man uit de titel, te hebben gebroken. Bij wijze van ontknoping dan wel anti-climax komt het niet tot een konfrontatie tussen de voormalige kemphanen, maar wel ontmoet Jim de advokaat Egerman, en speelt hij een partij schaak met de achtergebleven zoon van Ellen, die zelf afwezig is - bij ‘een of andere vent in Eindhoven’. Bernlef maakt de makkelijk te generaliseren cirkel van de zich herhalende geschiedenis mooi rond door de inmiddels behoorlijk aangeschoten Jim 's avonds laat het beroep ‘advokaat’ te laten invullen in het hotelregister; het gebeurde iedereen, overal.

‘Verschoten Behang’ telt slechts vijf bladzijden en is het verhaal van een bijna afgestudeerde econoom die wordt voorgesteld aan zijn (Duitse) aanstaande schoonouders. Na een dag

zonder verrassingen belandt hij op de logeerkamer en ontwaart een foto aan de wand waarop Nora en haar ouders net als op de voorbije middag in dezelfde tuin zitten, op dezelfde stoelen en onder dezelfde parasol. Hij hangt de foto terug in de wetenschap dat hij, als-ie niet uitkijkt, straks klem zal komen te zitten in hetzelfde lijstje. En Antonio Carreras zal hem niet te hulp schieten.



illustratie: Leo Eland

In ‘Camera Obscura’ betrapt een man zijn vrouw op ontrouw en overspel zonder op zijn beurt weer door hen te worden opgemerkt. Hij verspilt geen tijd en verleidt de vrouw van de bedriegende vriend nog dezelfde dag. 's Avonds ontmoetten de vier elkaar op een verjaarsvisite. Het verhaal komt tot leven in velerlei fragmenten; via een vraaggesprek, bioscoopbezoek met dialoog en de vertolking van een figurantenrol in een film. Het geheel ademt de sfeer en werkwijze van de regisseur Godard, een erkend meester in verwarrende vertellingen met een zogenaamde duidelijke boodschap in de vorm van niet voor eenieder toegankelijke symboliek. Het filmische moet Bernlef hebben geboeid, getuige ook de roman *De Dood van een Regisseur*, die in 1968 verscheen, en vergelijkbare chaotiserende passages bevat.

Suggereren wat er niet is

Als het Bernlef er indertijd om begonnen was om te ontkomen aan de voorspelbaarheid van de traditionele verhalenbundel, dan is hij in die opzet volledig geslaagd. *De Verdwijning van Kim Miller* is onberekenbaar en grillig, een zestiger-jaren-produkt bij uitstek. De schrijf-doelstelling te willen suggereren wat er niet is, wat verdwijnt of vergeten wordt, staat haaks op het streven van andere auteurs, die juist uit zijn op het scheppen en vervolgens onsterfelijk maken van hun materiaal.

Het lezen van *De Verdwijning van Kim Miller* zo'n twintig jaar na het verschijnen ervan is een aparte leeservaring, omdat de tijd zo'n voelbaar gat geslagen heeft. Bij de beoordeling ervan kan men er blijkens de reakties van toenmalige recensenten niet te gemakkelijk vanuit gaan dat het boek in zijn tijd beter begrepen werd. Het is en blijft een merkwaardig boek: gedateerd en tijdloos.

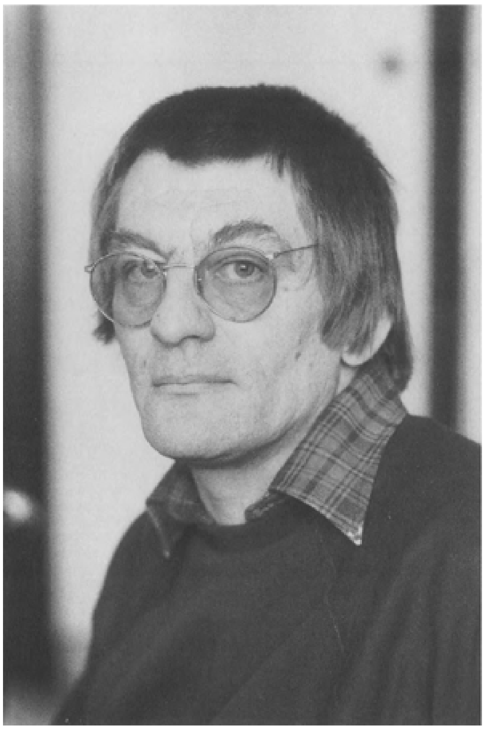


foto: Steye Raviez

Marc Goossens
Waanbeeld van de werkelijkheid
Over Hersenschimmen

Voor de literaire carrière van J. Bernlef betekende *Hersenschimmen* (1984) dé grote omwenteling. De meer dan vijftig werken voor *Hersenschimmen* konden in de pers vaak meer op een ‘plichtmatige dan enthousiaste aandacht (...) rekenen’, aldus Ben van Melick.[1.]

Met *Hersenschimmen* bereikte Bernlef voor 't eerst het grote publiek. Het boek kreeg veel aandacht in de pers, waar het hoofdzakelijk positieve tot ronduit lovende recensies verwierf. In 1984 kreeg Bernlef - voornamelijk voor *Hersenschimmen* - de Constatijn Huygensprijs. Vorig jaar ontving hij voor deze roman de Diepzeeprijs. Ook buiten literair Nederland stond het boek volop in de belangstelling. Het werd ondermeer gebruikt in de psychogeriatrie als studieboek voor verpleegkundig personeel.

Dit jaar verscheen de 28ste druk als gebonden jubileumuitgave. Bijna gelijktijdig verscheen de 29ste druk als Salamanderpocket. In totaal zijn er al meer dan 300.000 exemplaren van het boek verkocht.

Dat *Hersenschimmen* kon uitgroeien tot een literaire bestseller is volgens de critici hoofdzakelijk te danken aan de maatschappelijke belangstelling waarin het onderwerp dementie zich mag verheugen, én aan het feit dat de schrijver het dementieproces vanuit de dementerende persoon beschrijft. De belangstelling van de critici ging dan ook vooral uit naar het perspectief van de roman.

Naar het leven

Het verhaal is eenvoudig - maar naar het leven. De bejaarde, geëmigreerde Nederlander Maarten Klein woont samen met zijn vrouw Vera en de hond Robert al vele jaren in het Amerikaanse kustplaatstje Gloucester nabij Boston. Maarten is een gepensioneerde secretaris van een internationale visserijorganisatie, de IMCO. Zijn beide kinderen, Fred en Inge, zijn teruggekeerd naar Nederland.

Het verhaal begint op een winterdag, als blijkt dat Maarten zich in de dag vergist heeft. Aanvankelijk schrijft hij zijn verstrooidheid en vermoeidheid toe aan de winter die hem te lang duurt. De vergissingen volgen elkaar snel op. Hele stukken van de afgelopen dagen kan hij zich met geen mogelijkheid meer herinneren. Langzaam groeit bij Maarten het besef dat er echt iets met hem aan de hand is.

Maarten lijdt aan seniele dementie, gewoonlijk kindsheid genoemd. De ernst van de ziekte neemt hand over hand toe. Maarten haalt heden en verleden door elkaar, verdwaalt, denkt dat hij naar zijn werk moet, verliest herinneringen uit zijn leven, herkent zijn vrouw en uiteindelijk zijn eigen spiegelbeeld niet meer. Zijn vrouw schakelt de dokter in en er komt een oppas, Phil Taylor, voor Maarten in huis wonen. Aan de hand van foto's probeert men Maartens herinneringen weer op gang te krijgen, maar alle pogingen zijn gedoemd te mislukken. Uiteindelijk belandt Maarten in een tehuis, waar hij volkomen gedepersonaliseerd en losgeslagen van het leven wacht op de onvermijdelijke dood.

Meer dan dementie

Ziedaar het verhaal van een dementieproces, geheel van binnenuit beschreven: applaus! Maar wie deze mening is toegedaan doet de roman veel tekort.

Natuurlijk is de wijze waarop Bernlef het perspectief hanteert een opmerkelijk aspect van het boek. Het gekozen perspectief - de eerste persoon - biedt de lezer immers de mogelijkheid zich in te leven in de belevingswereld van de dementerende persoon: het onmogelijke wordt mogelijk en het onbegrijpelijke begrijpelijk. Terecht dus dat de kritiek zoveel aandacht heeft geschonken aan het bijzondere karakter van de verteltechniek.

Maar *Hersenschimmen* is, zoals de flaptekst vermeldt, méér dan een roman over dementie. Door al te eenzijdige aandacht voor het onderwerp en het perspectief van de roman, is de thematiek van het boek wat in de verdrukking geraakt.

Toch is de thematiek datgene waar het de schrijver uiteindelijk om te doen is. Bernlef heeft met andere woorden niet in de eerste plaats een roman over dementie willen schrij-

ven, maar heeft veeleer in dementie een ideaal onderwerp gevonden aan de hand waarvan hij zijn opvattingen over het leven, de dood en de werkelijkheid aanschouwelijk kon maken. Welke deze opvattingen zijn, en hoe de auteur deze in de roman verwerkt heeft, zal ik in dit artikel proberen te verduidelijken.

De waan van de tijd

In het verhaal van Maartens dementieproces draait alles om verliezen of losraken. Het eerste wat Maarten verliest is het besef van tijd; hij vergist zich in de dag en weet niet meer of het middag of ochtend is. Alleen bepaalde vaststaande patronen als thee en koffie op vaste momenten van de dag, of schoolkinderen die op een vast tijdstip langs het huis komen, doen hem zijn vergissing beseffen: ‘En thee? Ik zou zweren dat het ochtend was.’ (p. 10)

Zonder ordeningen en patronen wordt het dagelijkse leven voor Maarten onmogelijk. Maar wat belangrijker is: als Maarten het besef van indelingen naar tijd verliest, dan bestaan deze indelingen voor hem ook niet meer. Zij blijken slechts verzinsels, afspraken:

> ‘Ik heb geen trek’, zeg ik. ‘Het is pas zeven uur zie ik, maar voor mijn gevoel is het veel later.’ (p. 41)

De ruimte ontmanteld

Ook de ruimtelijke werkelijkheid wordt in de roman herhaaldelijk als iets subjectiefs of hooguit intersubjectiefs voorgesteld. De perceptie van de ruimte bestaat met andere woorden eveneens slechts bij de gratie van afspraken.

Phil Taylor ziet bijvoorbeeld niet de stenen die volgens Maarten te onderscheiden valt in een uitstekende rotspartij:

> ‘Ieder mens ziet iets anders’, zeg ik om haar te troosten. ‘Zelf zie ik hem heel duidelijk liggen, maar dat komt misschien omdat andere mensen hem mij hebben aangewezen.’ (p. 107)

Eenzelfde twijfel over het feitelijke bestaan van datgene wat ruimtelijk waarneembaar is, uit Maarten over het schelpenpad dat zich door de duinen slingert:

> Ik volg een smal pad dat je alleen kunt vinden als je weet waar het loopt. Eigenlijk bestaat het alleen maar omdat ik weet dat het bestaat. (p. 131)

Het voortschrijdende dementieproces zorgt ervoor dat Maarten zijn besef van de ruimte verliest, of liever nog, zorgt ervoor dat hij zich de afspraken omtrent de ruimtelijke ordening niet meer herinnert:

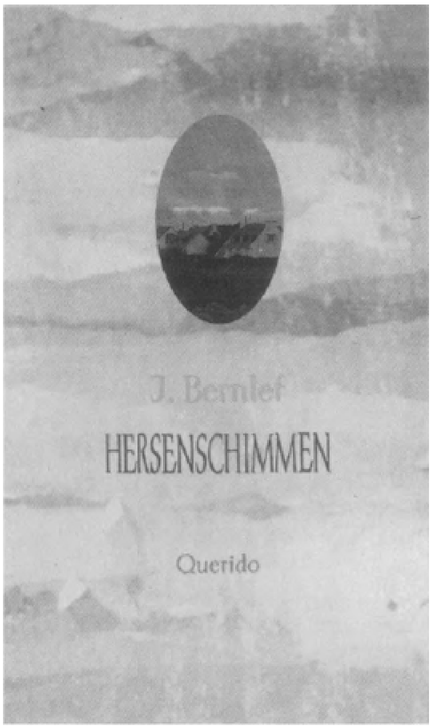
> Ik ga een kamer binnen en neem het interieur in me op. Vreemd toch zoals mensen stoelen, tafels en kasten maar kris kras door elkaar in een ruimte zetten. (p. 135)

Bernlef zelf zei er in een interview het volgende over: ‘Dat alle afspraken die we met elkaar over het leven hebben gemaakt allemaal zo wankel zijn. Wat dat betreft is de werkelijkheid zo dun als één nacht ijs. Besef van tijd en ruimte, er hoeft maar dit te gebeuren en het is verstoord.’[2.]

De schrijver heeft zijn roman gesitueerd in een triest en dor winterlandschap. Het landschap en zijn seizoen weerspiegelen ongetwijfeld de nadagen van Maartens leven. Van nog groter belang in verband met de thematiek is het motief van de sneeuw. ‘Sneeuw staat niet alleen voor het seizoen van de dood, maar ook voor de monotomie die alle verschillen uitwist. En alleen met behulp van verschillen kan iemand ordening en structuur in zijn bestaan brengen’, aldus Jaap Goedegebuure.[3.]

Sneeuw heeft in de roman echter nog een derde betekenis. Hij vervult namelijk ook de rol van afweermechanisme, de ijdele hoop tegen beter weten in, het ontvluchten van de gruwelijke werkelijkheid. Tè graag wil Maarten dat zijn ziekte te wijten is aan de winter en de sneeuw, tè angstvallig houdt hij vast aan dit idee. Het volgende citaat moge hiervoor het bewijs leveren:

> De wind heeft de sneeuw van de bovenkant van de gevlekte donkergrijze steen gevaagd. De nerven en scheuren in de zijkant tonen zich als een netwerk van fijne witte lijntjes, een landkaart waar ik opeens niet naar wil kijken. (p. 13)



Als de sneeuw is verdwenen en daarmee Maartens excuus voor zijn vergeetachtigheid, komt er een ordening naar boven waar hij nog steeds niets van begrijpt. Het is om die reden dat hij er niet naar wil kijken; hij mág er niet aan toegeven. Toegeven zou immers betekenen dat alles wat hij ervaart waar is en de werkelijkheid dus niet vanzelfsprekend.

De taal ontmaskerd

Ook de taal blijkt in *Hersenschimmen* een ordeningssysteem te zijn. Vaak wordt de taal als een zeer geavanceerd afsprakenapparaat voorgesteld. Een mooi voorbeeld hiervan is het komisch werkende leidmotief ‘enfin’. Op pagina 37 denkt Maarten het volgende:

> Enfin... Een moment van hulpeloosheid van een spreker dat de mannen rond de tafel allemaal even gegeneerd langs elkaar heen doet kijken.

Als Maarten later in posities van hulpeloosheid verkeert, gebruikt hij dan ook consequent het woord ‘enfin’.

De taal wordt in *Hersenschimmen* als het ware ontmaskerd, als een systeem, weer een systeem, dat Maarten verliest. Maarten kan soms niet op een woord komen, beheerst het Engels niet meer goed, en zijn zinnen worden steeds korter. Aan het einde van het boek is de taal zelfs volledig uit elkaar gevallen, zijn er geen zinnen meer, alleen nog maar woordstromen.

> ‘Morgen is het weer vroeg dag.’ (Dit soort zinnen gaat nog het gemakkelijkst; spreekwoorden, staande uitdrukkingen schieten er nog vanzelf uit, daarin lijkt mijn spreken nog het meest praten). (p. 115)

Maarten verliest het systeem van de taal; de produktiviteit neemt gestaag af. Hierdoor raakt hij in een isolement; contact met anderen wordt steeds moeilijker.

Als een mens de taal verliest wordt hij geheel en al op zichzelf teruggeworpen. Bernlef noemde de taal in een interview 'een soort navelstreng (die) de mens aan de wereld vastmaakt. Als daar iets mee misgaat, dan raak je ook het kontakt kwijt.'[4.]

Het boek laat op schitterende wijze zien hoe bepalend de taal is voor onze visie op de werkelijkheid en het leven.

> Je denkt 'ik', 'mijn lichaam', 'mijn geest', maar dat zijn maar woorden, vroeger beschermden die me, toen ik dit nog niet had. Maar er is een grotere kracht die het nu in mij voor het zeggen heeft en die niet valt tegen te spreken. (p. 102)

Ook de taal blijkt dus niet gelijk te zijn aan de werkelijkheid. Maarten herinnert zich uit zijn jeugd hoe groot zijn verwondering was toen zijn eerste leugen geloofd werd:

> Dat er naast de zichtbare en controleerbare werkelijkheid nog vele andere bestonden, kennelijk niet van de echte te onderscheiden. (p. 77)

De taal ordent de werkelijkheid zoals geen enkel ander systeem, ze zet de werkelijkheid naar haar hand, maakt de werkelijkheid vanzelfsprekend, drukt haar uit in woorden. De leugen laat zien waar de taal toe in staat is. De mens gelooft in een werkelijkheid van woor-

den. Hoe bedrieglijk echter blijkt deze werkelijkheid als ook dit geavanceerde tekensysteem wegvalt. In die context moet ook de volgende uitroep van de wanhopige Maarten Klein begrepen worden: ‘Een mens behoort van Woorden te zijn. Totaal!’ (p. 145)

Naast de ordening naar tijd, taal en ruimte, zijn er nog vele andere ordeningen of afspraken die mensen met elkaar over de realiteit en het leven gemaakt hebben. Maarten verliest ze allemaal. Ik noem nog de omgangsvormen, de schaamte en de interpretaties van gelaatsuitdrukkingen. Van die laatste een voorbeeld:

> Soms flitsen de gelaatsuitdrukkingen van mensen zo snel voorbij dat ik er niet aan toe kom ze een betekenis te geven. (p. 68)

Ordening

Ook expliciete voorbeelden van zingevend indelen van de werkelijkheid komen in het boek voor. Maarten herinnert zich zijn vader die vroeger iedere dag de temperatuur noteerde en deze gegevens verwerkte in grafieken en tabellen. Hij vermoedde een systeem achter de schijnbare willekeur van temperatuurswisselingen, een systeem dat wellicht ‘te traag en te ingewikkeld (is) voor een mens alleen, een systeem dat wij ons niet kunnen voorstellen’ (p. 8). De ‘Heidensieck’ thermometer van zijn vader heeft Maarten later mee naar Amerika genomen. ‘Heidensieck’ kan hier zoals Dick van Teylingen opmerkt[5.] - gelezen worden als ‘hide and seek’: het zoeken naar de systematiek die zich schuil zou houden achter een schijnbare chaos.

Waarschijnlijk het duidelijkste voorbeeld van dit verwoede systeemzoeken in de werkelijkheid, is te vinden op p. 45, waar Maarten het snuffelen van zijn hond beziet:

> Vlak boven de grond moet een wereld van geuren zweven die hij opgewonden snuffelend doorkruist. De sneeuw legt zijn sporen vast. Voor mij vormen ze een zinloos netwerk. Alleen maar gevolgen. Nergens een oorzaak, laat staan een systeem te bekennen. (p. 45)

Ook Maarten zelf heeft zich jarenlang beroepsmatig bezig gehouden met het zoeken naar systeem in de werkelijkheid. Hij was secretaris bij de IMCO, een internationale organisatie die zich o.a. bezighoudt met het doen van voorspellingen over het zwemgedrag van zeevis aan de hand van vangstquotums:

> De statitieken en vangstresultaten van het afgelopen jaar stemmen niet overeen met de werkelijkheid en bovendien heeft geen vis zich in zijn zwemgedrag nog ooit door onze computerprognoses laten leiden. (p. 47)

Wederom dus het zoeken naar een systeem in de werkelijkheid, een systeem dat onvindbaar lijkt, en waarvan het dan ook maar de vraag is of het eigenlijk wel bestaat.

Naarmate Maarten deze ordeningsdrang van de mens steeds meer gaat onderkennen, en naarmate hij meer tot het besef komt dat de werkelijkheid anders is dan hij altijd heeft gedacht, neemt zijn verzet tegen de anderen toe. Hij wil zijn bevindingen duidelijk maken, maar de communicatie hapert: ‘Onthoudt dit nu goed, want zo kun je Vera veel verklaren.’ (p. 54)

Als bewijs dat de werkelijkheid niet zo georganiseerd is als wij mensen denken, noemt Maarten de lente:

> Voor je het weet zit alles in de knop, kwetteren overal de vogels weer. De hele gigantische paarmachinerie komt weer op gang. Zonder visitekaartjes, naambordjes of adressystemen. (p. 92)

Vera versus Robert

Maartens voortschrijdende ziekte zorgt ervoor dat ook het contact met zijn vrouw en anderen steeds moeilijker verloopt. Aanvankelijk probeert hij te verbergen dat er iets met hem aan de hand is, hij tracht het leven te imiteren:

> Ik zwijg. Dit soort half verzandende gesprekken neemt hand over hand toe. Voortdurend mis ik schakels. Als je goed oplet en luistert valt er nog heel wat te reconstrueren, genoeg om naar buiten de schijn op te houden dat je alles begrijpt. (p. 110)

Als ook dit echter niet meer lukt, kan Maarten niets of niemand meer vertrouwen, zelfs niet zijn eigen vrouw: ‘Zo gauw ik iets vertel schijnt ze me een vat in te willen praten.’ (p. 87)

Vera betekent ‘waarheid’, of ‘de ware’. Zij

vertegenwoordigt de werkelijkheid. (Op haar tweede betekenis als 'de ware' kom ik later nog terug.) De vraag is echter welke werkelijk zij vertegenwoordigt.

Het is de werkelijkheid zoals wij die menen te kennen. De werkelijkheid van de mensen, geordend naar tijd, ruimte, relaties, en gevormd door taal. Het is déze werkelijkheid die Maarten Klein parten speelt, en waarvan hij nu gedwongen is het bedrieglijke karakter te doorzien.

De enige die hij nu nog kan vertrouwen is zijn hond Robert. Dieren hebben geen bedachte en geordende werkelijkheid; zij kennen alleen de werkelijkheid zoals zij is: 'Dat moet dus wel kloppen. Dieren kunnen niet liegen.' (p.88) Aan Roberts gedrag probeert Maarten de werkelijkheid af te lezen. Robert gaat fungeren als een baken in de werkelijkheid. Het is ook om die reden dat Robert de laatste is die Maarten niet meer herkent. Maar, uiteindelijk spreekt hij ook zijn hond aan met een onpersoonlijk 'Dag hond', en is de isolatie compleet.

Als ook de 'zekerheid' Robert is verdwenen, blijft er niets anders over dan het fysieke gevoel. Angstvallig houdt Maarten zich vast aan stoelen en tafelranden, zijn laatste zekerheden. Maar alsof het nog niet genoeg is, vervreemdt Maarten op het laatst zelfs van zijn eigen lichaam: 'Ik ga zitten. Zie dat het wrijven weer begonnen is.' (p. 124)

Herinnering

Ieder systeem, iedere ordening, iedere afspraak, de taal, ja zelfs het leven bestaat slechts bij de gratie van de herinnering. De herinnering is datgene wat de werkelijkheid ordent. Enkel datgene wat men uit duizenden mogelijkheden of voorwerpen uit de werkelijkheid herkent, is voor de mens van belang. Zo wordt door middel van herkenning een ordening geschapen in de chaos die de werkelijkheid in wezen is:

> Om te zien moet je eerst herkennen. Zonder herinnering kun je alleen maar kijken. Dan glijdt de wereld spoorloos door je heen. (p. 54)

Treffend is daarom de vergelijking die Maarten maakt tussen zichzelf en een camera:

> Een camera maakt geen onderscheid tussen belangrijk en onbelangrijk, voor- of achtergrond. En op zo'n toestel lijk ik op dit ogenblik zelf wel. Ik registreer, maar niets of niemand komt naderbij, springt naar voren. (p. 63)

Als de herinnering wegvalt en niets of niemand er uitspringt of naderbij komt, blijken er duizenden andere mogelijkheden te bestaan. Wanneer de dementie ernstige vormen aanneemt, treedt er, naast Maartens verzet tegen zijn ziekte, ook een soort bewustwordingsproces op: de gedachte dat dit leven slechts een samenloop van omstandigheden is geweest, dringt zich langzaam, maar steeds dwingender aan hem op:

> Maar niemand kan accepteren dat wat hij zijn leven noemt alleen maar een mogelijk leven is geweest. Het had ook heel anders gekund. (p. 122)

Op subtiele wijze is deze gedachte reeds eerder in het boek voorbereid. Op pagina 89 bijvoorbeeld staat 'totaal de andere kant op' schuin gedrukt. En als Maarten het adagio van Mozart probeert te spelen en niet op het begin kan komen, staat er:

> Steeds meer toetsen druk ik in om dat ene verdomde begin te vinden. Maar er zijn duizenden mogelijkheden. (p. 118)

Op pagina 33 reageert hij op dezelfde manier als hem een onverwachte vraag wordt gesteld:

> Het is ook of ik haar maar half begrijp. Als een onafgemaakte zin. Je kunt naar de rest raden. Maar er zijn meer mogelijkheden.

Veel verder gaat het al op p. 91. Bij het zien van zijn trouwfoto legt Maarten aan dokter Eardly uit dat alle omstanders op de foto 'potentiële kandidaten voor dit huwelijk' zijn en 'de mens (...) zich wijs (maakt) dat hij zijn leven "leidt".'

De gedachte dat het leven van een mens slechts een mogelijk leven is, heeft verstrekkende gevolgen. De voorbestemdheid en de ware liefde zijn met deze gedachte buiten spel gezet:

> Maar als iedere man in principe met iedere vrouw naar bed kan en omgekeerd dan zijn al die verhalen over voorbestemdheid, uitverkorenheid, lotsbestemming en eeuwige liefde lariekoek! (p. 121)

Met dit citaat zijn we aanbeland bij de tweede betekenis van de naam Vera als ‘de ware’. Zoals de veronderstelde werkelijkheid niet bleek te bestaan, zo blijkt ook de ware liefde, tot op zekere hoogte, een illusie die voortkomt uit de drang tot ordenen en zingeven. Immers, ‘wij (zijn) deeltjes (...), vrouwelijke en mannelijke deeltjes die rondzweven in de maatschappij en soms toevallig samenkomen en versmelten en dan van een huwelijk gaan spreken.’ (p. 91)

Herinnering is van vitaal belang, niet alleen voor de dagelijkse gang van het leven, maar ook voor de zingeving van dat leven. Wie zich zijn leven niet meer herinnert, leeft niet meer. Wanneer men oud wordt, zijn herinneringen belangrijk. Het zijn de herinneringen die de mens dan nog met zijn leven verbinden. ‘Mensen zoals wij leven van hun herinneringen. Als die er niet meer zijn, is er niets meer’, vertrouwt Vera de jonge Phil toe. (p. 102) Nog direkter is Maarten als hij totaal verward in een ziekenwagen wordt vervoerd en zich afvraagt: ‘of zijn wij eigenlijk al dood?’

Herinneringen binden ons aan het leven, zij houden het leven bij elkaar. Maar, ook herinneringen zijn geen zekerheden. Zij zijn ‘net zo iets als dromen. Je kunt ze navertellen, maar wat ze echt zijn, of niet zijn, dat weet je niet, geen mens.’ (p. 24)

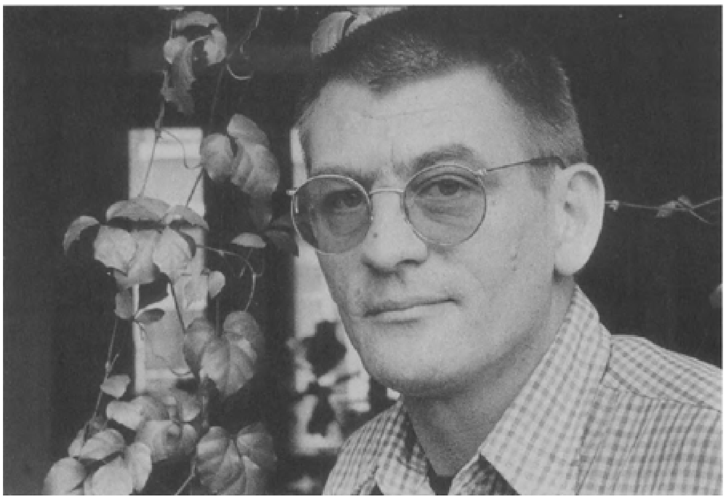


foto: Steye Raviez

Wat over blijft

Volledig gedepersonaliseerd belandt Maarten Klein in een tehuis, losgeslagen van de wereld, zichzelf en het leven. In verwarde, onafgemaakte zinnen lezen we zijn laatste gedachten:

> In het leven terug? ... maar waar is zoiets gebleven? ... is er wel zo iets? ... of was gewoon alles inbeelding van het hoofd? ... hersenschimmen (p.153)

‘De werkelijkheid’ en ‘het leven’ zijn verdwenen. De dementie heeft er voorgoed een einde

aan gemaakt. Wat rest is slechts een vaag vermoeden:

> en toch het vermoeden onderdeel uit te maken van een grote beweging... niet waarneembaar... een mossel onder de klei van een varend schip. (p. 157)

Motto

Als het boek eindigt en Maartens leven eveneens op een einde aanstuurt, breekt de lente aan, de lente waar hij zo naar heeft verlangd. Parallel met het naderen van de lente loopt het proces van volwassen bewustzijn naar kindsheid, beginnend met veelvuldige jeugdherinneringen, via de gelijkschakeling van Vera met zijn moeder, tot de woorden:

> Nu hoef je niets meer vast te houden... zij doet dat nu voortaan... zij draagt je... ik draag je... kleine jongen van me... de hele lange nacht zal ik je dragen tot het weer licht wordt. (p. 160)

Als motto voor zijn boek koos Bernlef een gedeelte uit het gedicht ‘The building’ van Philip Larkin:

> A touching dream to which we all are lulled
> But wake from seperately

Het einde van Maartens leven houdt verband met het aanbreken van de lente na een lange vermoeiende winter; het wordt weer licht na een hele lange nacht. Maartens sterven wordt zo een ontwaken. Een ontwaken uit de ‘touching dream’ die het leven is geweest, een droom waar we allemaal zijn ingewiegd en afzonderlijk uit ontwaken.

Eindnoten:

1. Ben van Melick: ‘De waarnemers beschrijft, de verteller bekent’. De Gids, 149 (1986), 5 (aug.), p. 376-386.
2. Corine Spoor: ‘De werkelijkheid is maar zo dun als één nacht ijs’. De Tijd, nr. 12, 20 (mrt) 1987, p. 24-29.
3. Jaap Goedegebuure: ‘De melodie van de dood’. Haagse Post, 29 (sept) 1984.
4. Paul Depondt: ‘Van binnenuit geschreven’. Knack, 22 (mei) 1985.
5. Dick van Teylingen: ‘Hersenschimmen’. In: Lexicon van literaire werken 4 (dec) 1989.

Kees van 't Hof
Een eiland van woorden
Over Publiek geheim

In 1987 werd voor de eerste maal de Ako-literatuurprijs uitgereikt. De jury, onder voorzitterschap van Hans van Mierlo, koos de winnaar uit een aantal voorgeselecteerde boeken. Daarbij deed zich het opvallende verschijnsel voor dat er onder de schrijvers van die boeken relatief weinig publiekstrekkers waren. Een Ritzerfeld, een Hermine de Graaf bijvoorbeeld werden wel in kleine kring gerespecteerd, maar waren daarbuiten nauwelijks bekend. Op de lijst kwamen geen boeken voor van Maarten 't Hart of Harry Mulisch, die toch kort tevoren nieuw werk hadden gepubliceerd.

De spanning was dan ook groot toen het moment van de prijs-uitreiking naderde. Velen dachten dat er iemand zou worden bekroond, die daardoor in één klap naar het grote publiek zou doorbreken. Toen bekend werd dat de prijs naar Henk Bernlef ging voor zijn roman *Publiek geheim*, waren de reacties zeer verschillend van aard. Sommigen, zoals Jaap Goedegebuure, spraken van een anti-climax, terwijl anderen, Cyrille Offermans bijvoorbeeld, waardering opbrachten voor de keuze van juist dit boek.

De negatieve reakties werden grotendeels bepaald door het feit dat Bernlef nog de meest bekende schrijver onder de genomineerden was. Men had volgens de tegenstanders een kans laten liggen, deze auteur had immers al een groot lezerspubliek.

Dat kon je bijvoorbeeld zien aan het feit dat zijn naam vaak voorkwam op de leeslijst van veel scholieren uit het voortgezet onderwijs. Wie even niet oplette, had in die weken kunnen denken dat het om een reeds lang gevestigde, goed verkopende auteur ging, zoals de eerder genoemde Maarten 't Hart.

Maar klopte dat eigenlijk wel? Was de waarheid niet een andere? Gedurende 25 jaar schreef Bernlef naast artikelen, gedichten, toneelstukken en wat al niet, een aantal romans die hem een trouw, maar uiterst beperkt lezerspubliek opleverden. Doorgaans haalden die romans een oplage van gemiddeld 4000 exemplaren. Als dan in 1984 *Hersenschimmen* verschijnt, wordt hij vrij plotseling een bekende Nederlander. Afgezien van het feit, dat de roman wellicht om de verkeerde, niet literaire redenen in handen van veel lezers kwam, kon je hier toch niet spreken van een gevestigde auteur, zoals bijvoorbeeld Hermans. Toen Bernlef de Ako-prijs kreeg, was hij nog maar enkele jaren in brede kring bekend en al zijn werk, op die ene roman na, had hij geschreven in dezelfde bijna-anonimiteit die de meeste van de andere genomineerden kenmerkte.

Het publicitaire geweld dat losbarstte na de uitreiking, zorgde overigens voor een merkwaardig bijverschijnsel. De auteur was beroemd en iedereen sprak opnieuw over *Hersenschimmen*, waardoor het bekroonde boek als het ware ondergesneeuwd raakte. Natuurlijk, het kreeg een zeer behoorlijke oplage, het werd weliswaar besproken, maar de grote aandacht die het eerdere boek ten deel viel, kreeg het niet. Dat is jammer, omdat het naar mijn mening niet alleen om een belangwekkende bouwsteen in het oeuvre van de schrijver gaat, maar bovendien om een uitstekende roman.

Door Goedegebuure, maar vooral door Offermans (De Groene, maart 1987) werd gewezen op het gedeeltelijk politieke karakter van de roman, waarbij de eerste (in Een Jaar Boek 1986-'87) opmerkt dat het gaat om ‘een vaardig geschreven roman (-), maar hier en daar wel erg gestroomlijnd. Actueel vanwege de inhoudelijke overeenkomsten met romans van Kundera en Konrad, en daarmee inhakend op

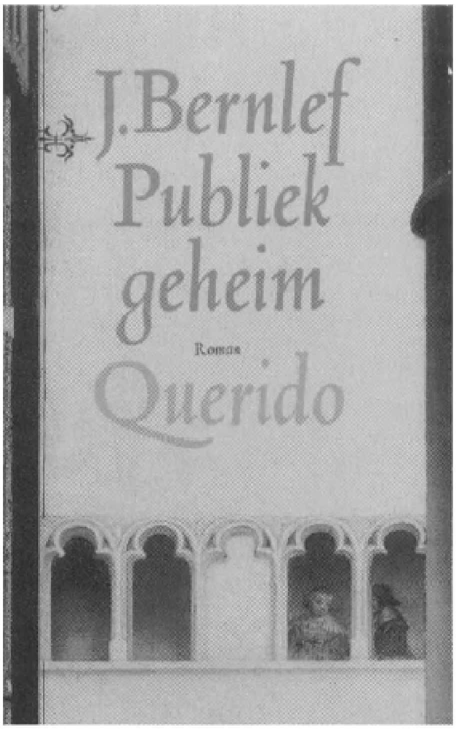
een trend.’ Met deze opmerkingen van Goedegebuure ben ik het (nog afgezien van de neerbuigende toon) niet eens. Ik kies echter ook een andere invalshoek dan Offermans, omdat ik op die wijze bepaalde, in mijn ogen belangrijke aspekten van het boek beter tot hun recht kan laten komen.

Kafkaïaans

Het verhaal begint als volgt:

> Zeven bruggen verbinden de stad in de heuvels met de benedenstad,
> het eigenlijke centrum met zijn hotels en regeringsgebou-

wen langs de rivieren, zijn in elkaar overlopende wandelstraten en pleinen daarachter, waarboven troepen duiven ieder ogenblik in paniek op de vlucht lijken te slaan om na een paar rondjes boven de leigrijze daken weer terug te keren naar dakgoten en standbeelden. Ver buiten het centrum dommelen onbestrate wegen, eindeloze fabrieksmuren van wisselende hoogte en steensoort, houten deurloze cafés vol mannen in spierwitte overhemden, die aan formica-tafeltjes onbewogen naar het voorbijrijden van de korenblauwe stadstrams staren.



Wat in deze alinea opvalt is de precieze beschrijving van de dingen; met relatief weinig woorden wordt het uiterlijk van een stadsbeeld, of beter een landstreek opgeroepen. Als je nu probeert de tekst samen te vatten en je afvraagt waar het in deze passage om gaat, dan stuit je op een aantal opmerkelijke zaken, waarbij je natuurlijk niet aan enige vorm van interpretatie ontkomt.

Er is sprake van een stadscentrum dat in de laagte ligt en dat door een rivier wordt gescheiden van een hoger gelegen gedeelte. In dat centrum heerst vaak schijnbare paniek en snel daarna terugkerende rust. Het hoger gelegen gedeelte wordt beheerst door slaperigheid ('dommelen') en onverschilligheid (het 'onbewogen (-) staren'). Vanuit de hoogte heerst onbeweeglijk gemis aan belangstelling voor dat wat samenhangt met beneden (zie bijvoorbeeld de reaktie op de 'stadstram'), terwijl daar, in het stadscentrum, soms sprake is van kortdurende emotionele golfbewegingen; van angst met name.

Deze Kafkaïaanse situatie komt aardig overeen met een hoofdlijn in het verhaal. Daarin is sprake van een door vakmensen opgezet filmprojekt, waarbij door hogere (regerings?)- machten op bijna onverschillige wijze wordt ingegrepen. Het komt neer op een koele, maar doeltreffende onderdrukking van de vrije creativiteit door een boven alles staande onbeweeglijke macht. Die macht roept weliswaar paniek op, maar dat is niet van lange duur. De geciteerde eerste alinea kan dus bij nader inzien als een metafoor worden beschouwd voor een essentieel aspekt van de erop

volgende geschiedenis. Hierin staat deze passage overigens niet alleen, zoals we verderop zullen zien.

De gebeurtenissen

Als gezegd is er sprake van een filmprojekt. Het gaat daarbij om een documentaire over het leven van de bejaarde schrijver Szass. In de filmploeg van Istvan Ber, de regisseur, bevindt zich de produktie-assistente Clara Kessler. Ze is jong en nog onervaren, terwijl Istvan een bijna middelbare man is met juist veel ervaring. In de eerste pagina's van het boek wordt de situatie geschetst. Alvorens te beginnen, heeft Istvan zijn direkte chef om raad gevraagd, maar deze voorziet geen moeilijkheden. Dat de regisseur zo handelt, komt direkt voort uit zijn ervaring met het regime en uit wat hij weet van het leven van zijn onderwerp. Een gedeelte van dat leven zou namelijk moeilijkheden kunnen opleveren.

Toen er immers, lang geleden, een opstand had plaatsgevonden tegen het regime, had Szass zich ‘niet onbetuigd gelaten. Hij was, zonder dat hij dat gewild had, tot symbool uitgegroeid

van het intellectuele verzet tegen de staat.' Nadat de opstand was onderdrukt, hadden ze hem gearresteerd. Pas na vierjaar was hij vrijgekomen. De opstand werd sedert het neerslaan ervan officieel aangeduid met het neutrale begrip 'de gebeurtenissen'. Een eerste vermelding van manipulatie door middel van taal, waarvan nog veel voorbeelden in het boek volgen. Hier stuiten we bovendien op een belangrijk thematisch onderdeel van het verhaal.

Ondanks het feit dat zijn chef geen moeilijkheden voorziet, krijgt Istvan al op de eerste pagina's te maken met inmenging van hogerhand. Hij krijgt namelijk van die zijde filmmateriaal over de 'gebeurtenissen' toegespeeld, dat hij zal moeten gebruiken. Tijdens het kijken naar de beelden, die niet van geluid zijn voorzien, herinnert Istvan zich de toespraak die Szass tijdens de opstand had gehouden voor een gehoor van zesduizend mensen. Hij had die rede beëindigd met de woorden:

> Willen wij een enigszins gezonde maatschappij in het leven roepen, dan moeten we het liegen opgeven. (-) Uitspreken wat onze gedachten denken, niet wat zij behoren te denken.

In een begeleidend schrijven wordt over deze toespraak het volgende gezegd: 'Helaas stond de schrijver in deze periode onder invloed van revisionistische ideeën.' Aan de ene kant is er het verhullend, opnieuw manipulerend taalgebruik en daartegenover staat de herinnering van de regisseur. Voor zover hier sprake is van een tegenstelling, lijkt het eerste deel ervan ons langzamerhand wel duidelijk, maar wat betekent 'herinneren' en wat hangt ermee samen?

Daarover schrijft Szass op datzelfde moment in zijn dagboek onder meer:

> Iemand *is* zijn verleden, *is* zijn herinneringen. (-) Maar is hij in gelijke mate niet ook datgene wat hij vergeten is? En welke van de twee is veelzeggender, tekenender voor een persoon? Het vergeten is keerzijde van de herinnering, een keerzijde die wij nooit te zien krijgen.

De vraag lijkt het antwoord: ook het uitgewiste, onzichtbare blijft in deze visie deel van ons leven. We kennen en herkennen ons verleden zelf maar gedeeltelijk of zelfs dat niet. Als Szass op diezelfde pagina aan zijn leven terug denkt, staat er (met een bijna-allusie op Shakespeare) dat het lijkt 'alsof dit niet zijn leven was geweest, maar een toevallig verhaal, verteld door een vreemde.'

De vraag waar het om gaat is of we ooit het verleden, zelfs dat van onze eigen existentie zullen kunnen overzien, zullen kennen. Wat is, verdergaand, nu eigenlijk datgene wat we geschiedenis noemen? Is dat eigenlijk wel objektief vast te stellen? Het ligt er bijvoorbeeld maar aan door wie en vanuit welke gezichtshoek de gebeurtenissen zijn meegemaakt, zoals we in het vervolg zullen zien.

Het lijkt me duidelijk dat we hier opnieuw een thematisch belangrijk aspekt tegenkomen, dat weliswaar samenhangt met wat we eerder vonden, maar tegelijkertijd nog wat verder gaat. In deze opvatting is de officiële politieke of sociale geschiedenis (bijvoorbeeld van een land), maar ook de historie van een individu volkomen afhankelijk van het taalgebruik en vooral van het daarin evident aanwezige manipulatieve karakter. (Het motto, voor in het boek, verwijst hier ook naar.) Deze nogal negatieve opvatting ten opzichte van de mogelijkheden van de taal zou je op het eerste gezicht als hoofd-thema kunnen opvatten, maar de zaak ligt gecompliceerder, zoals uit het vervolg van de roman blijkt.

Surrogaat-verleden

Als stukjes van een legpuzzel liggen de verschillende delen van het leven van Szass over het verhaal verspreid. Samen vormen deze delen een patroon, waaruit ik een paar hoofd-momenten naar voren haal. In de verhalen, die hij tijdens de interviews voor de televisie-film vertelt, gaat het onder meer over de tweede wereldoorlog. In dit gedeelte komt een passage voor over een Duitse soldaat. Deze wordt gevangen genomen door de groepering waartoe Szass behoort en men probeert hem daarna te verhoren. Hij blijkt te lijden aan afasie; hij kan de juiste woorden niet meer vinden. Hoewel de zinnen die hij uitspreekt syntactisch in orde zijn, raken ze toch kant noch wal. ‘Het was alsof zich achter die zinnen de werkelijke zinnen, die hij niet langer kon zeggen, verborgen hielden.’ Zijn vroegere belevenissen kunnen door hem op geen enkele wijze meer verwoord worden, hij is hierdoor iemand zonder verleden geworden. Deze soldaat nu staat model voor een person-

Henk Bernlef wint de AKO-prijs, mei 1987, foto: Jeroen van Putten

nage uit een latere roman van Szass. Daarin krijgt hij door bemiddeling van een arts een nieuw verleden. In dat surrogaat-verleden streed hij juist tegen de Duitse legers, waarvan hij deel uitmaakte. De arme krijgsgevangene wordt op deze manier, onder de regisserende hand van de schrijver, tot een fictionele figuur. Behalve dat hier sprake is van een gecompliceerd spel met de techniek van het ingebedde verhaal, stuiten we op een nog niet eerder op die wijze aangeduid betekenis-aspekt. Via de taal kan immers een niet bestaande werkelijkheid worden gecreëerd of, en dat is belangrijker: ‘het betekent dat er op het niveau van de taal (-) meer werkelijkheden zijn’, zoals Szass tijdens een interview zegt. Daarmee zit volgens hem ‘in de taal een vrijheid verborgen’ zowel voor de schrijver als voor de lezers. De meerduidigheid van de taal heeft dus ook haar positieve kant. De manipulatieve kracht, die ik hierboven steeds als negatief aanduidde, wordt door de verhaal-figuur Szass ook van een gunstige keerzijde voorzien.

Een rad voor ogen

Op dit punt gekomen, realiseer ik mij het volgende: We hebben het over een roman, waarin wordt gesproken over een romanschrijver, die bepaalde ideeën heeft. Die ideeën maken daarmee deel uit van een fictioneel geheel, waarin met taal van alles wordt gecreeerd. Het lijkt op het omgekeerde beeld van het Droste-meisje, de reflectie over het schrijven betreft immers niet alleen de figuren en de situaties in de romans van de schrijver Szass uit het boek, maar kan ook betrokken worden op het verhaal dat we daarover lezen.

Er wordt ons dus voortdurend een rad voor ogen gedraaid. Niet alleen is volgens de roman de echte geschiedenis niet te betrappen, immers steeds weer opgetrokken uit een ander taalbouwsel, maar zelfs *dat* is niet waar, we lezen die boodschap immers ook weer in een fictionele tekst. Zo lijkt er een cirkel gesloten, we bevinden ons in een doolhof en de uitgang zullen we wel nooit vinden.

Ik heb het gevoel dat we ons daarmee in de kern van het boek bevinden. Elke bewering is opgebouwd uit woorden en je kunt je afvragen of die wel naar de werkelijkheid verwijzen, zo deze al bestaat. De deskundigen zullen wijzen op theorieën als die van Derrida en ik denk dat ze gelijk hebben.

Recht op geheim

Het is na dit alles niet verwonderlijk meer dat bedrog een belangrijk element vormt in het levensverhaal van Szass. Ik leg opnieuw een paar stukjes van de legpuzzel bij elkaar.

Hij herroept zijn eerder genoemde redevoering om daardoor zijn vrijheid terug te krijgen. Dat herroepen doet hij onder druk van de overheid, dat is het *Publiek geheim* uit de titel. Hij gooit op die manier datgene, waartoe hij had opgeroepen: ‘we moeten het liegen opgeven’ als het ware in de prullemand om zijn hachje te redden. Maar het blijkt tenslotte onmogelijk deze voor de hand liggende conclusie te trekken.

In een door Szass geschreven autobiografie stelt hij dat ieder mens recht heeft op een geheim. In zijn geval is dat de reden waarom hij zijn eerdere verklaring herriep. Als hij die reden tenslotte mondeling nader verklaart, blijkt het te gaan om een trieste zaak, die echter ook een literair te noemen kant heeft. Wat is het geval?

Toen Szass in de gevangenis belandde, leefde zijn stokoude moeder nog. Omdat zijn vrouw op dat moment bang is dat de waarheid haar dood zou kunnen betekenen, zet ze samen met haar man een epistolair projekt op. Zij schrijft aan de moeder van Szass brieven, die zogenaamd uit het buitenland komen; de schrijver zou bijvoorbeeld in Amerika verblijven in verband met de verfilming van één van zijn boeken. Eens per zes maanden mag hij zelf een brief schrijven, deze laat hij dan zoveel mogelijk passen in het projekt. De uiterlijke omstandigheden die hij daarin beschrijft, zijn fictioneel, maar over zijn lichamelijke toestand kan hij vaak naar waarheid berichten.

Na enige tijd neemt zijn vrouw de rol van Szass' moeder over, als deze laatste dement raakt. Tenslotte overlijdt de oude vrouw, maar om hem dit verdriet te besparen, zet zijn vrouw de correspondentie voort alsof er niets aan de hand is. Kort daarna grijpen echter de autoriteiten, die op de hoogte zijn geraakt van het spel, op brute wijze in. Szass wordt plotseling geconfronteerd met het uiteindelijke bedrog van zijn vrouw en stort in. Hij tekent wat hem wordt voorgelegd en komt op vrije voeten.

Hier is dus inderdaad sprake van bedrog via geschreven taal, maar het is er deze keer duidelijk op gericht het menselijk lijden te verlichten. Dit taalspel vormt een aanvulling

op wat ik hierboven opmerkte over de positieve kant van manipulatie met woorden. Daarnaast heeft het uiteraard ook weer te maken met de afstand tussen taal en werkelijkheid.

Condition humaine

Maar er is meer aan de hand met deze passage. Het hele erin beschreven projekt komt voort uit een complex van onderlinge liefde die een drietal mensen voor elkaar voelen. Daardoor gaat het, voor mij althans, in dit ingewikkelde patroon om iets heel eenvoudigs, om iets dat ik na kan voelen. Daarmee stuiten we op een aspekt van het boek dat tot nu toe niet duidelijk aan de orde is geweest.

Wie immers door mijn eerdere opmerkingen de indruk heeft gekregen dat *Publiek geheim* een dorre ideeën-roman zou zijn, vergist zich deerlijk. De hoofdpersonen zijn getekend vol gevoel voor hun vaak meelijwekkende ‘condition humaine’. Hierbij worden leven en dood, met alle lichamelijke en bijvoorbeeld sexuele implicaties geïntegreerd. Dit geldt niet alleen voor Istvan en Clara, maar zeker voor Szass, die als het ware het centrum van het boek is. Hij is als een eiland midden in de vlietende stroom gebeurtenissen van het verhaal.

De wijze waarop we Szass van nabij volgen in zijn eenzame ‘na-leven’, de middagen waarop hij in de opkomende schemer over het landschap uitkijkt, dat alles bezit een grote warmte en daardoor werkt het op mij, als lezer, zeer ontroerend. Het leven, vol bedrog maar ook vol idealen, ligt steeds meer achter hem. Elke avond schrijft hij, het gaat daarbij om zulke opmerkingen als: ‘Ik voel mij als een huis waaruit steeds meer dingen verdwijnen, alsof er onzichtbare dieven in de weer zijn. Soms laten ze ergens een deur openstaan en ik vind iets waarvan ik het bestaan vergeten was (-).’ Kort nadat hij de werkelijke reden voor het herroepen van zijn verklaring aan Clara (voor de televisie-camera) heeft gegeven, sterft hij. Hij denkt op dat moment aan zijn gestorven vrouw Edith, aan Clara, die op een keer in zijn tuin in slaap was gevallen, en hij denkt aan een boek over liefde, dat hij nog had willen schrijven. Hier volgt die passage, waarin je Bernlef op zijn best ziet:

> Een boek over de liefde. Daar kreeg hij haar niet mee terug, zoals ze daarbuiten in de naar gras geurende tuin onder de pereboom lag, met haar licht gewelfde buik, de diep ingevallen navel en de opzij gezakte slapende borsten, die hij onder haar zwarte trui in zijn handen naar zich toe voelde groeien. Edith. Nee, het was te koud en te laat in het jaar voor zijn lippen die als een vis naar de hare hapten, naar de lucht die steeds ijler werd en het zware gewicht van zijn leven dat hem even met beide schouders tegen het tafelblad drukte en toen voorgoed verliet.

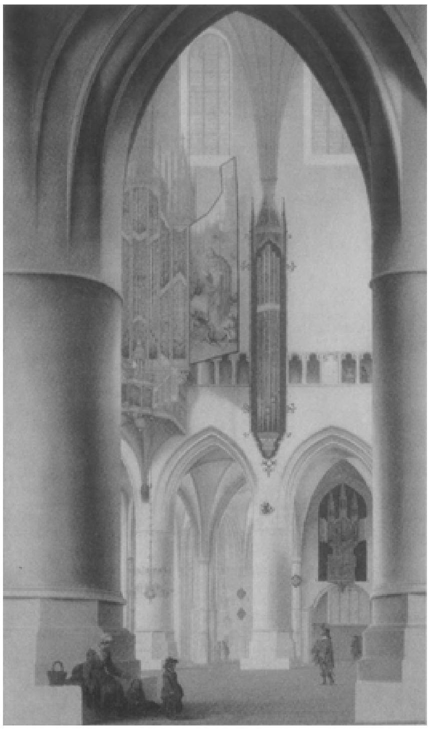
Saenredam

Niet alleen Szass, maar ook Istvan en Clara worden, zoals gezegd in hun, vaak weinig tot vrolijkheid stemmende ‘condition humaine’ voor de lezer opgeroepen. Als deelnemers in het poppen- of misschien beter gezegd ideeën-spel van het verhaal, lijden ze daarbij nog onder een extra-handicap: hun visie op het hele spel is zeer beperkt. Dat werkt als een metafoor voor wat al eerder ter sprake kwam; volgens

het boek is datgene wat we geschiedenis noemen afhankelijk van het gezichtspunt en de interpretatie van de toevallig aanwezigen.

Misschien valt er in dit opzicht veel te demonstreren aan hun diverse reakties op een kunstwerk van iemand, die in het werk van Bernlef de laatste tijd wel vaker opduikt. Het gaat om Saenredam en wel om een schilderij, dat in de roman als volgt wordt aangeduid: ‘Interieur van de Sint Bavo met gezicht op het grote orgel.’ In het standaardwerk van Gary Schwartz en Marten Jan Bok over deze schilder draagt het overigens een veel langere titel, namelijk: ‘De noordelijke koormuur van de Sint-Bavokerk, van de zuidelijke kooromgang naar de grote en de kleine orgels en de Kerstkapel.’ Aangezien het volgens de beschrijvingen in de roman om hetzelfde werk gaat, heb ik me afgevraagd waarom Bernlef voor de korte benaming heeft gekozen. Misschien schuilt het antwoord wel in het gedetailleerde en daardoor onmiskenbaar meer interpretatieve karakter van de officiële titel. De door de schrijver gebruikte korte aanduiding geeft in elk geval meer ruimte voor verschillende visies en juist om die verschillende gezichtspunten draait het allemaal.

De eerste die het doek bekijkt is Clara. Het hangt tussen andere Hollandse meesters, haar reactie op dat geheel is als volgt beschreven:



Paneel van Pieter Saenredam, Rijksmuseum, Amsterdam

> Voor een schilderij van een kerkinterieur bleef ze staan. Het was niet goed te zien waar het licht precies vandaan kwam. Het leek de petieterige mensen in de middenbeuk van de gotische kathedraal langzaam en genadeloos als zandkorrels te zeven, totdat ze op een dag van het schilderij weggesleten zouden zijn. En opeens zag ze wat het werkelijke onderwerp van al die schilderijen was. Niet de gemoedelijkheid van het dagelijkse leven (-), maar de alomtegenwoordigheid van de ruimte waarin mensen niet meer dan toevallige passanten waren.

Het jonge meisje wordt zich met een schok bewust van iets waar Szass al lang mee leeft, namelijk haar nietigheid in het zicht van de eeuwigheid. Het menselijk bedrijf is in die visie een absurde zaak. Toch streven Istvan en Clara, aanvankelijk samen maar steeds meer gescheiden, naar het maken van een televisie-film over Szass. Vooral Clara's illegaal gemaakte documentaire zal de 'waarheid' over het leven van de oude schrijver moeten tonen. De zinloosheid van alles, dus ook van een dergelijke onderneming, komt in haar visie naar voren en verwijst daarbij naar het einde van het boek.

Nietig bestaan

Istvan ziet het schilderij ook, samen met zijn vrouw Katja. De tekst van het boek geeft aan dat hij meer details ziet dan Clara. Wat daarbij opvalt is de door Romeinse soldaten bedreigde Christus-figuur, die hij waarneemt op één van de opengeklapte zijpanelen van het orgel. Daarnaast komt ook in zijn visie de nietigheid naar voren en wel van de geschilderde figuren. Deze visie heeft veel, zoniet alles te maken met de situatie waarin Istvan zich als verhaalfiguur bevindt. Er is immers sprake van de dreiging van hogerhand, waarvoor hij overigens bukt. Uit dat laatste vloeit waarschijnlijk weer een voortdurend schuldgevoel voort, dat op zijn beurt druk op hem uitoefent.

Katja ziet een detail van het doek en ze beschrijft en interpreteert dat als volgt: 'Ter hoogte van de onderkant van het orgel (-) liep een met gotische bogen en pilaartjes uitgeruste gaanderij naar rechts. Er bevonden zich een man en een vrouw op de gaanderij. De vrouw luisterde aandachtig naar wat de man, wiens gezicht net achter een pilaar schuil ging, zei.'

Volgens haar wordt er door de man een afspraakje gemaakt. Haar visie wordt bepaald door haar gevoelens voor Istvan en wat er met hem gaat gebeuren. Zullen ze samen verder gaan of is zijn vertrek naar Amerika (voor een verblijf van onbepaalde tijd) aanstaande?

Het is opmerkelijk dat het door Katja geziene detail van het schilderij op de omslag van het boek voorkomt. Als we hierin de hand van de auteur zien, komt door deze keuze naar mijn smaak extra nadruk te liggen op het menselijk bestaan dat, zoals eerder vermeld, op andere wijze net zo nietig is als het vermelde detail van Saenredams doek.

Istvan ziet overigens nog een ander schilderij. Het is een portret waarop de gebochelde schilder zelf is afgebeeld. In zijn reaktie hierop klinkt voor mij zoiets als een antwoord op Katja's onuitgesproken vragen: 'Merkwaardig (-) dat zo'n kleine (-) man zich tot die enorme ruimtes (-) voelde aangetrokken.' Istvan voelt zich wel aangetrokken door de enorme vrijheid en ruimte van Amerika, maar dat is een 'merkwaardig' gevoel, iets wat niet van nature bij hem behoort. De Nieuwe Wereld

blijft voor hem vooral een continent vol beangstigende mogelijkheden. Dit maakt het daarom vooraf reeds aannemelijk dat hij aan het eind van het verhaal niet voorgoed naar dat land zal vertrekken.

Metafoor

Al in de aanvang wees ik erop dat de beschrijving van het stadslandschap, waarmee het boek opent, als metafoor kan worden opgevat voor een essentieel onderdeel van het verhaal. Dat deze passage daarin niet alleen staat blijkt uit talloze onderdelen van de tekst. Ik geef een aantal voorbeelden.

Zo maken we in het begin van het verhaal via Clara kennis met het zogenaamde Elizabeth-eiland, dat in de rivier ligt die de beide delen van de stad gescheiden houdt. Ze denkt kort tevoren aan Szass en ik meen dat het niet te ver voert om het beeld van het eiland op te vatten als een metafoor die naar hem verwijst. Al eerder beschreef ik hem als het centrum van het verhaal, als een eiland vol herinneringen, vol woorden temidden van de voortstromende gebeurtenissen. Maar er is nog iets anders; Clara houdt van het eiland en de roman wekt bij mij de suKestie dat ze in de oude man niet alleen beroepshalve is geïnteresseerd.

Ik geef een ander voorbeeld. De zoon van Istvan leest een boek van Kafka, getiteld *Amerika*. Dit gebeurt al voordat er sprake is van het vertrek van Istvan naar dat land. Een duidelijke vooruitwijzing dus, maar er is meer. De naam Kafka zal bij de meeste lezers het beeld oproepen van hulpeloze opstandigheid tegenover hogere bureaucratische krachten. Daarmee hebben ook de hoofdpersonen in het boek te kampen. Daarnaast kun je, volgens Ernst Pawel, die krachten bij Kafka ook zien als vaderfiguren. Op bladzijde 288 van zijn biografie merkt hij, sprekend over onder meer *Amerika* op dat we hierin voor het eerst de leidende gedachten aantreffen van ‘de opstand van de zonen, de overwinning van de vaders die de macht hebben (-).’ Deze passage maakt dat de genoemde titel ook een verwijzing inhoudt naar de moeilijke verhouding die Istvan met zijn opgroeiende zoon heeft.

Dan is er sprake van het gedicht van een vriend van Szass, waaruit ik de volgende regels citeer: ‘de tong als een waakhond/slapend aan zijn riem:/ altijd met een oog open.’ Dit beeld van de waakzaamheid van de taal lijkt me een duidelijke verwijzing naar de beroemde toespraak van Szass, waarin het ging om het opgeven van het liegen.

Klassiek

In *Het sadistisch universum* gaf W.F. Hermans een beroemd geworden omschrijving van wat hij beschouwde als een ‘klassieke roman’. Dat is een verhaal dat hoge eisen stelt aan een schrijver. Eén van die eisen is bijvoorbeeld dat ‘alles wat beschreven wordt, doelgericht is.’ Alles moet met andere woorden een bedoeling hebben, wat je leest moet steeds te maken hebben met de essentie van het geheel. De voorbeelden, die ik hierboven gaf en die met vele zijn uit te breiden, geven al aan hoe deze eis op Bernlefs boek van toepassing is.

In het begin van Hermans' definitie staat de volgende passage: ‘een roman waarin het thema volledig is verwerkt in een verhaal, waarin een idee wordt uitgedrukt door middel van handelingen, waarin de optredende personages desnoods eerder personificaties zijn dan psychologische portretten.’

Het bedrieglijke, manipulatieve karakter van de taal, het ermee samenhangende idee dat elke beschrijving van wat we de ‘geschiedenis’ noemen bestaat uit slechts woorden en de klemmende vraag tenslotte of die woorden wel naar enige werkelijkheid verwijzen, dit zo men wil deconstructivistische thema, wordt in het verhaal inderdaad volledig uitgedrukt. Maar, en dat maakt toch wel enig verschil, dat gebeurt zowel door middel van handelingen en gebeurtenissen, als door middel van teksten, die de verschillende personages in de mond worden gelegd. Het is daarnaast opmerkelijk dat de manipulatie, die deel uitmaakt van het genoemde thema, op het niveau van het verhaal eerder te vinden is in de compositie van de gebeurtenissen, dan in het gebruik van de taal zelf.

Dat de figuren in het boek (als altijd bij Bernlef) echter zodanig zijn getekend dat de lezer er een psychologische interpretatie bij moet ‘lezen’, zou ervoor pleiten de roman in dat opzicht te laten vallen onder Hermans' definitie. Het gaat hierbij zeker niet in de eerste plaats om ‘personificaties’. Zoals ik al eerder opmerkte, we hebben op het niveau van het verhaal te maken met figuren, die door hun gedragingen voor ons gaan leven en die deel gaan uitmaken van onze herinnering. Ik noem als voorbeeld de prachtig beschreven Szass.

Alles bij elkaar genomen, kunnen we stellen dat het boek zeer veel trekken vertoont van Hermans' ‘klassieke roman’. Dit geeft meteen mijn overwegende bewondering

weer voor het technisch kunnen, voor het schrijverschap van Bernlef dat zich in deze roman heeft verwezenlijkt. De oppervlakte-structuur, het verhaal (waarvan ik bewust weinig heb verteld) is boeiend en de ermee verbonden ideeën-wereld van voornamelijk taal-filosofische aard is intrigerend. Het moge duidelijk geworden zijn dat we hier te maken hebben met een boek, dat het waard is veel lezers met gevoel en verstand te vinden.

Bernd Albers

‘Ritselend glijdt het voordoek open’
Over Vallende ster

Dat J. Bernlef, een sinds het onverwachte succes van de roman *Hersenschimmen* in bredere kring hoog gewaardeerde auteur, zich menigmaal - overigens met de beste bedoelingen - literaire ingrediënten van andere literatoren voor eigen hergebruik heeft toegeëigend, is zo langzamerhand geen opzienbarende vaststelling meer. In het opstel dat Graa Boomsma zes jaar geleden in dit tijdschrift publiceerde over het proza van Bernlef dat tot dan toe was verschenen, werd in dit verband onder andere al gewezen op de talrijke ontlenigen aan het oeuvre van Nabokov en Borges.[1.]

Ook de schrijver in eigen persoon heeft zijn schatplichtigheid aan het werk van andere auteurs nooit onder stoelen of banken willen steken, maar steeds ronduit erkend. Als geen ander was Bernlef doordrongen van het inzicht dat een nieuw literair werk niet zomaar opeens in een luchtledig ontstond. Hij benadrukte juist bij herhaling dat de schrijver en zijn werk noodzakelijkerwijs in hoge mate afhankelijk waren van de in zijn tijd vigerende literaire en maatschappelijke conventies. Het belang dat verschillende mensen kennelijk hechtten aan de oorspronkelijkheid en de persoonlijkheid in de kunst, achtte hij bijgevolg schromelijk overschat.

De opvatting dat kunstenaars zich hoe dan ook in een niet te veronachtzamen traditie bevonden, bracht hij wel heel geprononceerd voor het voetlicht in *Rondom een gat, Een winterboek*:

> Het enige wat schrijvers overblijft zijn miljarden volgeschreven boeken, de litteratuur, waarin schrijvers elkaars ideeën met tussenpozen van soms honderden jaren weer opnemen en opnieuw bewerken. De ideeën die de schrijver ontwikkelt zijn beperkt. Alles is al eens bedacht. Dat is geen reden tot pessimisme, het is slechts een ontkenning van de tijd.[2.]

Als om dat laatste nog eens extra te beklemtonen bekent Bernlef dat schrijven van literatuur bij hem voor een niet onaanzienlijk deel bestaat uit het herschikken, herordenen en bewerken van gegevens uit reeds bestaande literatuur. Een auteur, die zich tenslotte heeft gerealiseerd dat volledige authenticiteit toch onmogelijk is, hoeft deze immers helemaal niet meer krampachtig na te streven en kan, waar het hem maar uitkomt, evengoed putten uit voorhanden literair materiaal dat hij waardevol heeft bevonden. Verschillende ideeën, thema's, plots, beelden en motieven uit vroegere literaire teksten kunnen aldus voor recycling worden geannexeerd om - eenmaal geplaatst in een nieuwe, eigen context - de eigen thematiek op bijzondere wijze gestalte te geven.

Typerend in dit opzicht is weer het laatst verschenen proza van Bernlef, de novelle *Vallende ster*, dat enkele intrigerende intertextuele relaties onderhoudt en in mijn optiek zo aan het verhaal een duidelijke meerwaarde geeft.

Sprookje

De titel van dit boek is direct al een eerste staaltje van intertexnialiteit en kondigt daarmee verkapt de problematiek aan die in de novelle zal worden aangeroerd. Behalve dat deze een verwijzing is naar een passage uit de novelle (waarover zo dadelijk meer), blijkt ‘Vallende ster’ bij nader toezien een zinspeling op het vermaarde

sprookje ‘Het kleine meisje met de zwavelstokken’ van de Deense auteur Hans Christian Andersen.[3.]

De betreffende korte vertelling handelt over een arm klein meisje dat uit bedelen is gestuurd en uitgerekend nog op oudejaarsavond buiten over straat gaat. Geen enkele voorbijganger heeft de voorbije dag een zwavelstokje bij haar gekocht en uit vrees voor mishandeling door haar vader durft zij daarom niet naar huis terug te keren. Bevangen door de gruwelijke vrieskoude besluit zij tenslotte enkele van haar zwavelstokjes af te strijken. De stokjes zetten haar inderdaad even in een heerlijke warme gloed, maar helaas veel te kort. Wanneer het derde stokje eenmaal is uitgedoofd, wordt zij het volgende verschijnsel in de

hemel gewaar: 'Vele kerstkaarsen stegen hoger en hoger, zij zag nu dat het de heldere sterren waren. Een van die sterren verschoot en maakte een lange vuurstreep aan de hemel. "Nu sterft er iemand," zei het kleintje, want haar oude Grootje (...) had gezegd: wanneer er een ster valt, stijgt een ziel op tot God'.[4.]

Volgens de verwachting van de lezer zal Andersens sprookje hier letterlijk mee besluiten - de volgende morgen treffen omstanders het arme meisje doodgevroren aan -, maar wat in dit kader interessanter is, is dat grootmoeders spreekwoord evenzeer preludeert op het stervensproces dat zich in de novelle van Bernlef aan het voltrekken is. Want ook in Vallende ster blijkt de hoofdfiguur, de oude en versleten komiek Wim Witteman, op de drempel te staan tussen leven en dood. Via de lange innerlijke monoloog van Witteman waarmee de novelle zowel begint als eindigt, neemt de lezer kennis van diens laatste levensfase.

Voor wie enigszins vertrouwd is met het eerdere werk van Bernlef, is deze evocatie van de langzaam ineenstortende belevingswereld van een stervende natuurlijk geen verrassing. Over het einde van een mensenleven heeft Bernlef al veel vaker geschreven; het onderwerp fascineert hem kennelijk buitengewoon en weet hem steeds weer opnieuw te inspireren. In het interview dat Frits Abrahams met de schrijver had naar aanleiding van het verschijnen van zijn roman *Hersenschimmen*, gaf Bernlef nog eens ondubbelzinnig blijk van zijn sterke preoccupatie met de dood.[5.] Ik wijs in dit verband onder meer op de volgende uitspraak die Bernlef in dit interview deed:

> Over de dood valt niets te zeggen, omdat er nog nooit iemand verslag heeft gedaan. Maar er is één aspect van de dood waar we wèl iets van weten en dat is: het *vergeten*. Daarin werpt de dood als het ware haar schaduw vooruit.

Hoewel het mysterie van de dood op zich dus nooit ontraadseld kan worden, tracht Bernlef met zijn oeuvre toch iets van de voorafschaduwing daarvan zichtbaar te maken. Karakteristieke Bernlef-decors als dunbevolkte eilanden, die de invloed van het winterseizoen ondergaan, en motieven als ouderdom, ziekte, dementie, sprakeloosheid en geheugenverlies duiden alle op de latent aanwezige en onafwendbare dood in het leven.

Wat hier bovendien nauw mee samenhangt is dat in veel verhalen en romans van Bernlef de daarin optredende protagonist allengs zijn greep op de werkelijkheid - met als belangrijkste symptoom daarvan zijn controle over de taal - begint te verliezen. Heel geleidelijk aan zien we dat diens leven gereduceerd raakt tot enkele vage, sterk verbrokkelde bewustzijnstoestanden.

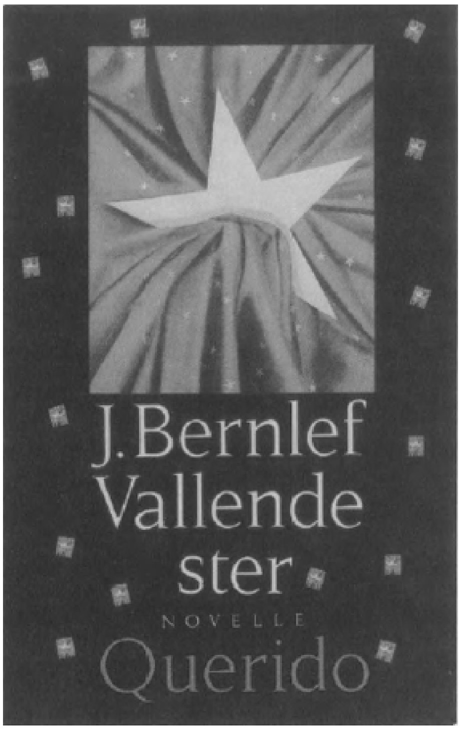
In het licht van Bernlefs opvattingen over de literatuur en de makers daarvan, zoals ik deze hierboven aan de orde heb gesteld, is het geenszins verwonderlijk dat zijn oeuvre zozeer rond deze ene problematiek gecentreerd is gebleven. Bij Bernlef zal de lezer duidelijk niet op zoek moeten gaan naar steeds weer nieuwe verrassende en oorspronkelijke ideeën en visies.

Men kan zich overigens met enig recht afvragen bij welke andere auteur dit eigenlijk wel enige zin heeft. Het fascinerende en intrigerende van de novelle *Vallende ster* zit hem naar mijn idee dan ook vooral in de wijze waarop Bernlef heel virtuoos en betekenisvol enige andere literaire teksten in zijn laatste boek heeft weten te integreren. Daarmee ben ik via een klein zijspoor weer aangeland bij de vormen van intertextualiteit, die dit werk zozeer markeren.

Beckett

Het verband met het sprookje van Andersen heb ik reeds aan de orde gesteld. De voornaamste donortekst voor *Vallende ster* is evenwel een andere. Het betreft een kort toneelstuk van de onlangs overleden toneelschrijver Samuel Beckett dat de titel *A Piece of Monologue* - in de Nederlandse vertaling *Een stuk monoloog* - meekreeg.[6.] Bernlefs novelle reflecteert zeer vernuftig op deze monoloog en opent direct met de eerste regels van het stuk, die in de tekst schuin staan afgedrukt:

> Geboorte werd hem zijn dood. Nog eens. Woorden schieten tekort. Sterven ook. Geboorte werd hem zijn dood. Sindsdien die lijkegrijns. Op naar het deksel dat komen zal. In wieg en ledikant. Aan de borst de eerste afgang. Bij de eerste mis-stapjes. Van mamma naar juf en weer terug. De hele weg. Heen en weer gekaatst. Tot nu. Deze nacht.[7.]



De flaptekst vermeldt hierover dat fragmenten van deze tekst als muzikale accenten fungeren in Wittemans laatste, hallucinerende ogenblikken. Ik ben het daar weliswaar niet mee oneens, al reikt de betekenis van het literaire spel dat Bernlef met Becketts monoloog speelt naar mijn menig wel wat verder. De enscenering van de stervensuitbeelding in *Vallende ster* vertoont immers genoeg overeenkomsten en raakvlakken met dit toneelstuk om de gedachte te doen postvatten dat Bernlef met zijn novelle een nieuwe eigen interpretatie in de vorm van een nadere variant van het theaterstuk van Beckett heeft vervaardigd. Zo kan Bernlefs protagonist Wim Witteman bijvoorbeeld heel goed beschouwd worden als de pendant van de naamloze spreker uit *A Piece of Monologue*.

Deze spreker wordt vooraf omschreven als een personage dat wit haar heeft, gehuld gaat in een armzalig wit nachthemd en verder nog witte kousen draagt. In het zwakke diffuse licht op het toneel zegt hij, staande tussen de schaarse attributen als een schemerlamp waarvan de witte bol veel weg heeft van een schedel, en een veldbed waarvan alleen het witte voeteneinde nog zichtbaar is, vervolgens een absurdistische, moeilijk te volgen monoloog op.

Wat er met alle voorzichtigheid wel over opgemerkt kan worden is dat de korte staccato zinnetjes sterk associatief met elkaar zijn verbonden en het op handen zijnde sterven van vermoedelijk de spreker zelf - 'die verheven naar gene zijde staat te staren' - verbeelden. De tekst lijkt in zekere zin een adstructie te zijn bij het schouwspel dat op het toneel te zien is waarbij de spreker reeds uiterlijk de trekken van een dode vertoont. In een desolate ambiance is hij zijn oriëntatievermogen totaal kwijt geraakt, elk beeld of elke herinnering is bij hem vervaagd en de ultieme zekerheid die hem slechts resteert is het inzicht dat de gestorvenen zijn heengegaan en dat hij zich spoedig zal voegen bij de stervenden die heengaan.

Wim Witteman - men neme notitie van de achternaam - verkeert in een vergelijkbare positie. In de nadagen van zijn carrière is hij gevraagd voor een meer serieuze dramatische rol. Met het instuderen van het niet met name genoemde *A Piece of Monologue* blijkt het echter niet meer te gaan; hij kan met geen mogelijkheid

zijn tekst nog langer onthouden. Op zijn ziekbed tracht hij tevergeefs de regels ervan in de herinnering terug te roepen:

> Misschien een tekst die ik uit het hoofd moet leren? Die ik op moet zeggen? Maar dat is nu juist het probleem. Kan niet meer. Alleen maar denken, almaar denken, het gaat maar door. (...) Hoe ging het ook alweer. Geboorte en dan nog het een en ander. Kan het niet oproepen. Voordat ik bij de woorden kan is het me alweer ontglipt.[8.]

Geen tijd, geen ruimte

Zoals onder meer eerder ook met Maarten Klein, de dementerende protagonist in de roman *Hersenschimmen* gebeurde, verliest de hoofdfiguur in *Vallende ster* geleidelijk aan het vermogen om de coördinaten van tijd en ruimte te bepalen. Het onderscheid tussen heden en verleden is bij hem opgeheven en hij weet niet langer in welke ruimte hij zich

bevindt. In de novelle is dit mentale aftakelingsproces vaardig gestalte gegeven door het over elkaar heen schuiven van verschillende voorstellingen en herinneringen, die met elkaar zijn verbonden door de rekwisieten van de ziekenhuiskamer: het raam, de stoel, het bed en de witte brandende bol in de hoek van de kamer. Door nu voortdurend in zichzelf te blijven praten en in zijn herinnering op zoek te gaan naar de vooralsnog ontoegankelijke tekst van Beckett, probeert Witteman zo goed als hij maar kan weer enige controle te verwerven over de werkelijkheid die hem omringt. Steeds opnieuw keren de volgende zinnen in zijn monoloog terug:

> Ik probeer mijn tekst op te zeggen. Tekst die ik van buiten heb geleerd (van binnen zou dat moeten heten) en die mij houvast kan geven nu ik niets meer zie en mij van mijn ene op mijn andere zij draai. Ergens moet hij zijn, ergens in dit hoofd. Alleen, ik kan er niet bij.[9.]

Wat Witteman in de terminale fase van zijn leven aldus nog nastreeft, verschilt in wezen niet veel van wat hij aan het einde van zijn toneelcarrière op het toneel uitvoerde:

> Het begon ermee dat ik de tekst niet meer wist. (...) Ik stelde voor de tekst op grote borden voor mij op de grond te leggen. (...) Langzaam bewoog ik mij over de bhne, van tekstdeel naar tekstdeel, zo voortschuifelend las ik de woorden voor als namen op grafzerken. Tekst over een man die zich beweegt van een raam dat misschien geen raam is maar een schilderij of foto of blinde muur waar van alles op geprojecteerd wordt naar een veldbed met slordig dooreenliggende dekens. Voorovergebogen in een lang wit hemd of jas. Ik lees over die man. Gebukt. Wat hij doet. Dan zeg ik het. Vervolgens doe ik het. Alsof ik een handleiding lees waarmee ik mijzelf in beweging breng, besturen kan. Tekst die mij leidt, schuifelend over de bühne.[10.]

Na lezing en herlezing van de novelle ontkom je langzamerhand niet aan de gedachte dat Witteman op zijn ziekbed onbewust een reprise geeft van *A Piece of Monologue*. Alleen speelt hij zijn rol nu niet meer, maar is hij volledig samengevallen met het personage dat hij bij leven en welzijn zou gaan uitbeelden. Ten langen leste blijkt hij zijn belangrijkste voorstelling te hebben uitgesteld tot aan de laatste momenten van zijn leven.

Afgezien van die specifieke, de dood bezwerende functie die de monoloog voor Witteman zelf heeft, levert deze voor de lezer van *Vallende ster* een indringend - zij het weliswaar sterk verbrokkeld - beeld op van het leven dat de komiek achter de rug heeft. De associaties die tijdens het zoeken naar de juiste woorden bij hem zijn losgekomen, voeren immers naar episoden uit dat leven die een duidelijk stempel hebben gedrukt op diens ontwikkeling als acteur en die in miniatuur de cirkelgang verzinnebeelden van het leven naar de dood en van de dood weer terug naar het leven.

Nagebootste werkelijkheid

Van belang zijn vooral de telkens terugkerende herinneringen van de hoofdfiguur aan zijn jeugd die voor een groot deel in het teken heeft gestaan van zijn omgang met zijn broer Peter. Deze Peter is door het autisme waaraan hij leed in feite blijven steken in het pre-verbale stadium van een kind. Hij heeft zich steeds bewogen in, om een mooie term van Bernlef te gebruiken, de zogenaamde 'prille sferen'. Slechts door de gedragingen (handelingen en taaluitingen) van andere mensen, waaronder met name die van zijn broer, na te bootsen kon hij zich in het leven een beetje staande houden. Dat was kennelijk zijn enige mogelijkheid tot contact met de werkelijkheid om hem heen. In zijn monoloog weet Witteman het autisme van zijn broer - gelet op zijn fysieke aftakeling - enkele malen toch haarscherp te karakteriseren. Ik citeer bijvoorbeeld:

> Peters hersens. Of hij werd meegezogen in een razernij van cirkels, van alles wat rond was en waarmee hij zichzelf rustig kon maken. Misschien kon hij de wereld niet op zijn plaats houden en hield hij zich daarom zo stil, zo afzijdig. Hij wilde er niet zijn. Maar hij was er. Daar kon hij toen niets tegen doen.[11.]

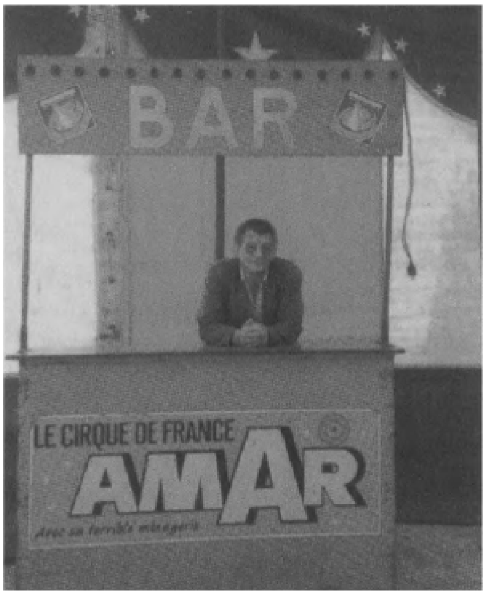
De uitdrukking ‘prille sferen’, zoals ik die hierboven heb gebruikt, heb ik ontleend aan een interessant essay dat Bernlef schreef over het door hem bewonderde komische duo Laurel & Hardy. Op zoek naar een juiste benoeming omschrijft hij deze ‘prille sferen’ als ‘die van de totale amnesie waarin iedere gebeurtenis voor het eerst plaatsvindt en tegemoet getreden wordt met de proefondervindelijke nieuwsgierigheid van een kind. Een deur openen, een glas water vullen; niets is eenvoudig en het meest onschuldige voorval kan daardoor omslaan in een catastrofe.’[12.] In de optiek van Bernlef leefden Laurel & Hardy in een onmenselijke wereld aan wier gevaren zij steeds opnieuw - bij gebrek aan een geheugen - waren overgeleverd.

Vanwege diens labiele psychische gesteldheid kan dat laatste zeker ook opgemerkt worden van Peter. Met zijn lege blik en zijn imitatie-drift doet hij bovendien wel enigszins denken aan komische types als Laurel & Hardy. Tot die imitatiedrift evenwel een fatale wending neemt en hij als gevolg daarvan de dood vindt. Witteman verwoordt dit tragische voorval als volgt:

> Hij moet die nacht voor het raam hebben gestaan en gekeken (hebben) hoe ik daar aan de rand van het dak op die stoel zat. Hij dacht in beelden. Dat beeld moet hem bijgebleven zijn, steeds sterker in hem zijn gegroeid. Tot het eruit wilde, zich wilde realiseren. Hij adoreerde mij. Hij wilde alles doen wat ik deed. En op een dag liet ik het touw los en sprong hij naar beneden, met stoel en al.[13.]

Dat brengt mij op de passage uit de novelle waarnaar de titel rechtstreeks verwijst. Peters laatste noodlottige imitatie had namelijk betrekking op het volgende door hem gadegeslagen tafereel waarin het beeld van de ‘vallende ster’ naar voren komt:

> Ik schuif het raam open en til de stoel naar buiten. Ik pak de stoel op en loop over het harde ronde grind naar de dakrand. Dan ga ik zitten. Diep beneden mij ruist de wind door de kruinen van de bomen in de tuinen. Ik kijk naar de hemel, naar de paar glinsterende sterren en de langgerekte fijne nevelflarden die de melkweg worden genoemd en die als netten in de hemel hangen. Ik klem mijn handen aan weerskanten van de zitting van de stoel. Opeens maakt zo'n ster zich los, begint aan zijn vrije val, steeds sneller lijkt het wel, zodat je je handen steeds steviger om de randen van de stoelzitting klemt.[14.]



De achterkant van het omslag van 'Vallende ster'

Peters zelfdestructieve daad - zijn sprong als de imitatie van een vallende ster - heeft Witteman opgezadeld met een enorm schuldgevoel. Het heeft, al of niet gewild, de richting van zijn latere beroepscarrière als acteur sterk bepaald. Opvallend is immers dat hij later degene die hem vroeger altijd imiteerde, nu zelf is gaan nabootsen. Dat begint reeds met de periode dat hij samen met zijn compagnon Henk de Jong een komisch duo vormde. Henk was iemand die zo min mogelijk woorden in het programma wilde. Het métier van de

komiek bestond volgens hem vooral daaruit dat werkelijk van alles een probleem werd gemaakt: ‘Dat is het eigenlijk, dat is ons vak. Niets vanzelfsprekend laten.’[15.]

Zijn omschrijving van wat humor is, komt exact overeen met het type humor dat volgens Bernlef het duo Laurel & Hardy vertegenwoordigt: (Humor is) als je niks meer weet. Niks. Als een pasgeboren baby. Alles nieuw en voor het eerst.’[16.]

Met hun komische optreden probeerden zij vervolgens precies daar te komen waar Peter reeds zijn hele leven lang al was, namelijk in de zogenaamde ‘prille sferen’. Als komiek ontleende Witteman voor zijn repertoire daarom, zoals hij in zijn ultieme monoloog toegaf, ook niet voor niets zoveel aan zijn broer. De lege glimlach was weldra ook zijn handelsmerk geworden en hij trad de verschillende situaties op het toneel steeds met net zo weinig begrip tegemoet als Peter in het werkelijke leven van alledag deed.

Typerend in dit opzicht was bijvoorbeeld het nummer ‘Bij de dokter’ waarbij Henk optrad als de dokter en Witteman als de onnozele patiënt. In overeenstemming met de komische principes van het Laurel & Hardy-universum wist de patiënt uiteraard niet wat een stoel was, hoe hij daarop zou moeten gaan zitten en gaf hij aan het slot van de sketch, terwijl de dokter een zenuwinzinking nabij was, de stoel een arm als betrof deze een dame.

Wat later in zijn leven, wanneer de klad in het komische vak is ingetreden en het duo tot werkloosheid is veroordeeld, krijgt Witteman, zoals ik reeds eerder opmerkte, plotseling een serieuze toneelrol aangeboden. Hij wordt volkomen onverwacht aangezocht om de rol van Pozzo op zich te nemen voor een opvoering van Becketts befaamde absurdistische theaterstuk *Wachten op Godot*. In de woorden van Witteman:

> (De regisseur) zei dat ik geknipt was voor de rol van Pozzo. Ik ben geen acteur, zei ik, ik ben komiek, ik speel alleen mezelf. Die Kaltvelt zei dat hij daar nu juist naar zocht, acteurs die ‘alles uit zichzelf haalden’ of zoiets, ik begreep er niet veel van. In ieder geval liet hij het stuk bij me achter. ‘Wachten op Godot’. Raar stuk, maar het scheen beroemd te zijn. Die Pozzo was een enorme rotzak, sleurde zijn bediende of slaaf, wat was het, ene Lucky, aan een lang touw achter zich aan. Dat kan ik. Iemand aan een touw houden.[17.]

De opvoering bleek een succes; kranten schreven over Witteman dat hij van Pozzo een imposant figuur had gemaakt. Wittemans nuchtere commentaar hierover luidt echter: ‘Toch was ik alleen maar mijzelf. Van het stuk begreep ik niet veel. Volgens mij viel er niet veel te begrijpen.’[18.]

Sluimerende identificatie

Bernlefs tweede directe ontlening aan het oeuvre van Beckett is zonder meer gelukkig gekozen. Het is niet alleen de oppervlakkige overeenkomst die Witteman zelf ervaart tussen Pozzo en hemzelf die hier de aandacht trekt: zoals de tirannieke en sadistische schreeuwlelijk Pozzo de stomme Lucky aan een touw over het toneel meesleurde, zo moest Witteman in zijn jeugd immers iedere woensdagmiddag met zijn onberekenbare broer, die niet alleen over straat kon gaan, uit wandelen gaan waarbij hij hem ter bescherming van zichzelf aan een touw vasthield.

De overeenkomst reikt naar mijn idee zelfs nog wel wat verder en laat indirect een volgende fase zien van het sluimerende identificatieproces tussen de beide broers. Door middel van de allusies op *Wachten op Godot* geeft Bernlef namelijk heel subtiel de geleidelijk ontstane omkering aan die zich in hun verhouding tot elkaar aan het voltrekken is. Want waar in het tweede bedrijf van *Wachten op Godot* Pozzo door zijn inmiddels manifest geworden blindheid volledig op het kompas moet varen van zijn bediende Lucky, daar tekent zich ook in *Vallende ster* allengs een vergelijkbare transformatie af. Zijn het aanvankelijk slechts de typische handelingen van zijn autistische broer die hij zich eigen heeft gemaakt voor zijn optredens in het komische genre, vanaf het moment dat hij dramatische rollen in *Wachten op Godot* en - aan het einde van zijn leven - in *A Piece of Monologue* gaat spelen, is hij onderhand werkelijk terecht gekomen in die voor hem zo begerenswaardige 'prille sferen'.

Het is uiteindelijk ook geen geraffineerd staaltje acteertalent meer dat hem zo voorbeeldig de aanwijzingen van de regisseur doet opvolgen: 'Je moet doen alsof je van niets weet. (...) Je moet je concentreren op je niet-weten, zei

Jan. Tot je alleen nog maar doet. Terug naar het uitgangspunt, het begin, eerste bewegingen.'[19.] Het is de aftakeling door de ongeneeslijke ziekte die Witteman zo perfect in de voetsporen van Peter doet treden.

Hommage

De hier aan de orde gestelde intertextuele relaties met het oeuvre van Beckett kunnen ongetwijfeld worden opgevat als een hommage aan deze grote toneelschrijver. Bernlef zal beslist veel in diens werk hebben herkend als verwant aan zijn eigen ideeën over de positie van de mens in de wereld. Frappant is bijvoorbeeld de volgende tirade van Pozzo aan het slot van *Wachten op Godot* waarin het ons vertrouwde lineaire tijdsbegrip op losse schroeven is gezet:

> Wilt u me nou alstublieft niet langer treiteren met uw praatjes over tijd? Wat een waanzin! Wanneer! Wanneer! Op een dag, is dat u niet voldoende? Op een dag, gelijk aan ieder andere, op een dag ben ik blind geworden, op een dag worden we doof, op een dag zijn we geboren, op een dag zullen we sterven, op dezelfde dag, op hetzelfde ogenblik, is dat u niet voldoende? Schrijlings op het graf baren ze, een ogenblik schittert de dag en dan is het opnieuw nacht.[20.]

De doorbreking van het lineair tijdsbegrip en het in plaats daarvan introduceren van een circulair tijdsbegrip is een facet dat eveneens als kenmerkend beschouwd kan worden voor het oeuvre van Bernlef. Uiteraard geldt dat dus ook voor de novelle *Vallende ster* waarin tijdens de laatste hallucinerende momenten van Witteman het begin- en eindpunt van zijn leven organisch aan elkaar zijn geknoopt.

'Help'

Een piepkleine, maar niettemin relevante toespeling van Bernlef op de roman *Eerste indrukken* van K. Schippers laat zich hiermee verbinden. In deze in meer dan één opzicht opmerkelijke roman laat Schippers - overigens de vroegere compaan van Bernlef in het tijdschrift Barbarber - een klein meisje pogingen ondernemen om haar 'eerste indrukken' op deze wereld te achterhalen en te reconstrueren, een onderzoek waarbij haar fantasie gaandeweg een steeds grotere rol begint te spelen. Ergens aan het begin van deze roman, wanneer het meisje nog als kleine baby in de wieg ligt, is er sprake van een vreemd verhaal dat door het kraambezoek in het bijzijn van het kind wordt verteld: het handelt over het dochtertje van een gebrekkige, ongelukkige kantoorklerk dat als eerste woordje verrassend genoeg 'Help!' had gezegd[21.].

In *Vallende ster* is het de inmiddels aan de drank geraakte compagnon van Witteman die terloops kond doet van dezelfde gebeurtenis: 'Hij vertelde over een kind dat maar niet praten wilde. Tot het bijna vier was en toen plotseling als eerste woord "help" riep. Niet pappa of mamma maar "help".' Wittemans commentaar achteraf op dit verhaal luidt: 'Net Peter. Peter sprak alle woorden uit alsof hij help riep. Dat stuk waar ik in zit, die monoloog, dat is net zo. Ik moet de tekst zeggen

alsof ik niet begrijp wat ik zeg of dat het iets is dat ik me alleen nog maar vaag herinner. Iets uit een ander leven.'[22.]

Niet alleen de vaststelling dat Bernlefs *Vallende ster* als de pendant van *Eerste indrukken* fungeert is hier het opmerken waard, interessant is in het bijzonder dat Bernlefs protagonist tijdens de laatste indrukken die hij op aarde maakt juist weer terug gaat naar de bron van zijn leven. Voordat hij de laatste adem uitblaast richt hij zijn monoloog tot zijn (al overleden) moeder met wie hij zijn schuldgevoel met betrekking tot de dood van Peter bespreekt. Hij roept tenslotte zijn moeder aan ('Mamma!') en hij sluit zijn monoloog als volgt af:

> Nu verder. Bijna op de bodem. Toch verder nog. Dieper. Bijna weet ik het weer. De woorden voor op mijn tong. Ik zie het licht in het souffleurshokje aanflitsen. Daar, aan de andere kant zijn ze, in het donker, allemaal. Ritselend glijdt het voordoek open.[23.]

Daarmee heeft Witteman zijn laatste en ook grootste voorstelling gegeven. Met de voltooiing van deze lange innerlijke monoloog is hij uit het leven heengegaan en kan een hele andere voorstelling haar aanvang gaan nemen.

Eindnoten:

1. Graa Boomsma, 'Schrijven rondom een leegte, Over het proza van J. Bernlef'. In *Bzzlletin* 117, pp. 31-38, 50.
2. J. Bernlef, *Rondom een gat, Een winterboek*. Amsterdam: Querido, 1971, p. 87.
3. Hans Christian Andersen, 'Het meisje met de zwavelstokken'. In: Hans Christian Andersen, *Sprookjes en vertellingen*. Volledige uitgave geillustreerd door Lidia Postma (en vertaald door W. van Eeden). Bussum: Van Holkema & Wahrendorf, (1975), pp. 347-348.
4. ibidem, p. 348.
5. Frits Abrahams, 'Het idee fascineert me dat van het leven niets anders overblijft dan wat vage bewustzijnstoestanden'. In: Vrij Nederland, 27-10-1984.
6. Samuel Beckett, 'A Piece of Monologue'. In: Samuel Beckett, The Complete Dramatic Works. London, Boston: Faber and Faber, 1986, pp. 423-429. Samuel Beckett, 'Een stuk monoloog'. Vertaling: Ruud Hisgen en Paul Regeer. In: *Raster*, afl. 38, 1986, pp. 73-77.
7. J. Bernlef, *Vallende ster*. Amsterdam: Querido, 1989, p. 5.
8. ibidem, p. 6.
9. ibidem, p. 53-54.
10. ibidem, pp. 79-80.
11. ibidem, p. 21.
12. J. Bernlef, 'Twee heren zonder verleden, Over Stan Laurel en Oliver Hardy'. In: J. Bernlef, *Op het noorden*. Amsterdam: Querido, 1987, pp. 118-121. Het citaat is van p. 118.
13. J. Bernlef, *Vallende ster*. Amsterdam: Querido, 1989, pp. 82-83.
14. ibidem, p. 76.
15. ibidem, p. 46.
16. ibidem, p. 82.
17. ibidem, p. 61.
18. ibidem, p. 64.
19. ibidem, p. 84.
20. Samuel Beckett, *Wachten op Godot, Eindspel, Krapp's laatste band, Gelukkige dagen, Spel*. Vertaling: Jacoba van Velde. Amsterdam: De Bezige Bij, 1988[5], p. 87.
21. K. Schippers, *Eerste indrukken*. Amsterdam: Querido, 1982[2], pp. 22-23.
22. J. Bernlef, *Vallende ster*. Amsterdam: Querido, 1989, p. 48.
23. ibidem, p. 87.

J. Bernlef
De Verrekijker

Ik nam de telefoon op. Het was M.. Zijn stem klonk zoals altijd; vlak en gedecideerd.
Ik hoefde niet meer naar het huis van P., zei hij.
Hoe bedoel je, vroeg ik.
P.'s huisarrest is opgeheven, zei hij op een toon alsof ik dat had kunnen weten.
Met onmiddellijke ingang.
Ik stak een sigaret op en ging in de brede vensterbank zitten. Buiten sneeuwde het. De hoorn van de telefoon was ijskoud, maar mijn oor gloeide.
Hoe bedoel je, herhaalde ik, opgeheven?
M. kuchte even. Instructies van hogerop, zei hij toen.
Zo, zei ik. Mooi is dat. Waarom zo plotseling?
Ik hoorde hoe M. daar achter zijn afgetrapte buro in de hoofdstad zijn schouders ophaalde. Soms kun je horen wat voor bewegingen mensen aan de andere kant maken, vooral als je geoefend bent in het afluisteren van telefoongesprekken.
Je weet toch ook dat er dingen aan het veranderen zijn, zei M..
Dus ik hoef niet meer naar het huis van P., informeerde ik voor alle zekerheid nog een keer.
Sterker nog, antwoordde M.. Het is je hierbij verboden.
Ik moest lachen. Verboden? Door wie in godsnaam?
Namen weet ik niet, zei M.. Maar zo is het.
Moet ik mij melden, vroeg ik.
Nee, zei hij. Blijf waar je bent. Je hoort nog van ons.
Hij hing op.

Ik legde de telefoon neer, zocht naar een asbak en maakte mijn sigaret uit. Myrna was een uur geleden naar haar werk gegaan. Haar voetstappen waren duidelijk zichtbaar op het verder nog smetteloos witte tuinpad. Ik stak nog een sigartet op. Even overwoog ik M. te bellen. Toen stond ik op en begon door de huiskamer te ijsberen. Voor de kachel bleef ik staan. Ik keek naar de matrode gloed achter de micaruitjes van de haard. Moest er kolen op het vuur? Nee, dat was iets dat Myrna nooit vergat. Ik begon weer heen en weer te lopen. En weer bleef ik staan. Nu voor het boekenkastje. Ik zocht het rijtje boeken van P. Vier dunne boekjes. Meer niet. Gedichten.
P. was een dichter en sinds drie jaar had hij van de autoriteiten huisarrest opgelegd gekregen. Sinds drie jaar moest ik controleren of P. zich daar aan hield. Elke morgen reed ik naar zijn huis, dat hier niet ver vandaan op een heuveltje ligt. Dat is prettig want die ligging vergemakkelijkt mijn werk. Zelfs van grote afstand kan ik het steenrode huis met een verrekijker gemakkelijk in de gaten houden. Maar die verrekijker gebruikte ik al ruim twee jaar niet meer. Niet om P. te bespieden tenminste.
In het begin was ik onwennig en ook wat zenuwachtig geweest. Ik kende P. alleen van foto's. Hij was een brede man met een knobbelige

kop vol grijs haar dat alle kanten opstond. Brede hangwangen. Hij leek op een hond. Een wel goedaardige hond.

Ik had zijn dossier mee naar huis gekregen en bij die gelegenheid ook zijn boeken. Ik las het dossier van de gedichtenbundels. Het dossier begreep ik, de vier dunne boekjes niet. Of niet begrijpen. Dat is niet helemaal juist. De zinnen waren helder en begrijpelijk maar leken geen verband met elkaar te willen aangaan, zoals de zinnen in het dossier. Misschien werd dat bedoeld met de omschrijving ‘uitingen van decadente bourgeois cultuur’.

In het begin gebruikte ik de verrekijker om P. in zijn huis te bespieden. P. leefde helemaal alleen. Hij was ook niet jong meer, 67 om precies te zijn. Hij had een vaste dagindeling. 's Morgens om half elf kwam een meisje van drieëntwintig op de fiets naar zijn huis. Zij deed het huishouden, kookte en 's middags deed ze boodschappen. Elize Huttner. Dochter van een landbouwer op de coöperatie. Nee, ze hadden niets met elkaar. Ik had vanuit mijn auto een vrij uitzicht op de slaapkamer en P. had de gewoonte de eigele gordijnen altijd open te laten. Ook 's avonds. Om half elf knipte hij het licht uit. Dan borg ik de verrekijker op en ging ik naar huis.

Na vier maanden kwam P. op een dag op mij af. Eerst dacht ik dat hij, zoals gewoonlijk, een korte wandeling ging maken. Lichaamsbeweging was toegestaan. Zolang hij zich tenminste niet buiten een straal van vijf kilometer van zijn huis verwijderde. Ik volgde hem dan in de auto van op een afstand.

Maar nu stevende hij recht op mij af. Hij liep dwars door een weiland en klom zelfs, behendig en snel voor zo'n oude man, over een hek. Ik zag hem aankomen in zijn khakibroek en was totaal verbouwereerd. Ik stapte uit de auto en legde de verrekijker op het dak.

Het was zomer. P. droeg een wit hemd met korte mouwen. Zijn armen waren tot op zijn vingers met zilverwitte haren bedekt. Hij zag er niet uit als een dichter. Maar als een ambachtsman. Een mecanicien of zoiets. Grote, sterke handen.

Hij stak zijn hand uit en stelde zich voor. Ook ik noemde mijn naam. Dat had iets belachelijks. Daar stonden we midden op een stoffige landweg, aan weerszijden begrensd door drooggevallen greppels en akkers. De dichter en zijn bespieder.

Ik heb liever niet dat u die verrekijker gebruikt, zei hij. Dat belemmert me in mijn werk. Posteert u zich maar wat dichter bij het huis.

Toen ging hij weer. Dat was zijn boodschap. Geen spoor van woede, wraak, minachting zelfs. Wat toch heel begrijpelijk zou zijn geweest in zijn situatie. Maar nee. Hij draaide zich om en liep naar zijn huis op de glooiende heuvel. Langzamer nu. Ik keek hem na tot hij in huis verdwenen was. Zijn huis dat ik uittekenen kon.

Hij had mij bevolen dichterbij te komen. Ja, zo had zijn stem geklonken. Als een bevel. Ik volgde het op alsof het van M. kwam. De verrekijker borg ik in het dashboard-kastje.

Toen ik 's avonds aan Myrna vertelde wat M. mij over de telefoon had medegedeeld, vroeg ze of dat betekende dat ik ontslagen was. Nee, zei ik. Niet dat ik weet. Ik heb het consigne gekregen af te wachten.

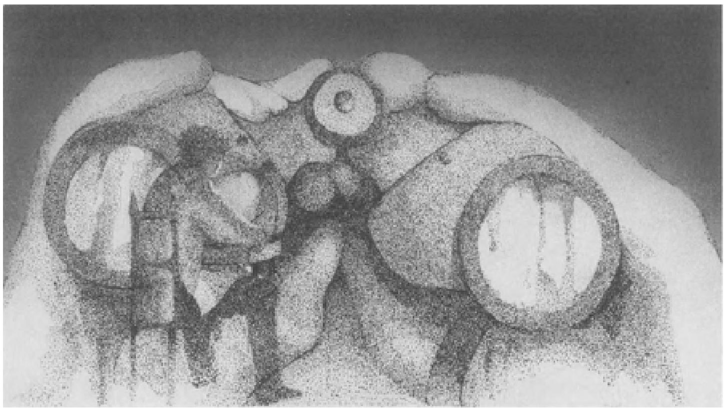
Myrna haat het als ik dergelijke woorden gebruik. We lagen in het donker in bed. Buiten sneeuwde het. Sinds ik dit werk doe zijn mijn zintuigen sterk verbeterd.

Consigne of niet, zei Myrna. Als je maar doorbetaald krijgt.

Dat krijg ik, zei ik. Maar helemaal zeker wist ik dat natuurlijk niet. Dat is het nadeel met dit soort werk. Ze vertellen je niet hoe de organisatie precies in elkaar zit, wie verantwoordelijk is, tot wie je je bij moeilijkheden eventueel zou moeten wenden.

Ik ken alleen M. Hij heeft een handelskantoor in de hoofdstad, in een van de zijstraten die uitkomen op het plein met de dubbele fontein. Het is natuurlijk geen handelskantoor al staat dat op het koperen bord naast de deur.

Zo nu en dan belde hij mij op en moest ik naar hem toe. Ik deed mijn verslag over P. maar het vreemde was dat hij nauwelijks leek te luisteren. Hij knikte maar zo'n beetje en keek naar buiten, naar een meisje aan de overkant dat achter een bestoft raam driftig zat te typen. Ik had altijd het gevoel dat M. mij minachtte. Maar dat kan verbeelding zijn geweest.



illustratie: Leo Eland

De volgende dagen belde M. niet. Ik deed nu de boodschappen in het dorp. Ik ruimde de sneeuw van het tuinpad en reed een beetje rond in de auto. Maar wat valt er 's winters in deze buurt te beleven. Rijen kale bomen aan de horizon. Modderige akkers en het gekras van kraaien die tussen de glimmende kluiten naar eten zochten. Een enkele

keer overwoog ik naar P.'s huis te rijden. Gewoon om te kijken hoe het hem verging. Maar ik deed het niet. Het was mij verboden.

Thuis las ik mijn aantekeningen over P. door. Drie jaar werk. Niet dat het moest. Mijn rapporten aan M. bracht ik mondeling over. Het was meer voor mijzelf dat ik die aantekeningen maakte. Zodat ik niets wat ik gezien had zou vergeten; hoe klein of onbeduidend het op het eerste gezicht ook mocht lijken. Als men mij later eventueel ter verantwoording zou roepen, hoefde ik het alleen maar na te slaan. Twintig zwarte cahiers waar zelfs Myrna het bestaan niet van kende. Eigenlijk was het nogal saaie lectuur. P. leidde niet bepaald een opwindend leven. Hij mocht, op Elize Huttner na, geen bezoek ontvangen. Soms telefoneerde hij of zag ik het meisje met een brief het huis binnengaan. Maar de telefoon en zijn correspondentie werden weer door anderen gecontroleerd. Daar ging ik niet over. Dus een totaalbeeld van zijn activiteiten had ik niet echt. Nee, voor een waarnemer, zelfs als hij gewapend was met een goede verrekijker viel er niet veel te beleven. Urenlang zat ik in de auto en liet P. met de verrekijker voor mijn ogen achter zijn buro dichter bij mij komen. Hij klemde een groen geaderde vulpen tussen de duim en wijsvinger van zijn rechterhand. Zo nu en dan schreef hij iets op. Heel vaak streepte hij het geschrevene meteen weer door. Schrijven mocht hij, publiceren niet. Dat een mens daarmee doorging; in die omstandigheden bedoel ik.

Je kon trouwens beter iemand hebben die de regels probeerde te overtreden. Je probeerde te misleiden. Dan kreeg het iets van een spel. Maar na verloop van tijd schikte ik mij in mijn situatie. Ik had een thermoskan met koffie bij me, een trommeltje brood en ik luisterde naar de radio.

P. had ook een radio. Soms zag ik hem opstaan en een ander station opzoeken. Ik vroeg mij af welk. Maar met afluisteren was ik in deze zaak niet belast. Dat deden weer anderen. Wie wist ik niet. Anders had ik het kunnen vragen. Dan hadden P. en ik naar dezelfde zender kunnen luisteren.

Na verloop van tijd maakte er zich een ongewone rust van mij meester. Ik kreeg gevoel voor het langzame leven van het glooiende land om mij heen. De trage veranderingen. Het opkomen van het koren. Later in het jaar de mais. De leeuwerikken, hoog in de blauwe lucht. Vroeger had ik op zulke dingen nooit gelet. Ik kocht zelfs een vogelgids en gebruikte mijn verrekijker om de vogels in hun natuurlijk gedrag te bespieden.

Die avond verscheen P. op de televisie. Ik was alleen thuis. Myrna was met een vriendin naar een cursus in een naburig dorp. P. werd geïnterviewd door een jongeman die zijn bewondering voor P.'s gedichten niet onder stoelen of banken stak. P. leek daar niet erg gevoelig voor. Toen hem gevraagd werd hoe hij die drie jaar van huisarrest had ervaren, zei hij: een schrijver zit toch thuis. Zijn wereld zit in zijn hoofd. Huisarrest verandert aan dat alles niets. Wel was hij blij dat hij zijn gedichten nu weer publiceren kon. De jongeman vond zijn gedichten eigenlijk onschuldige natuurlyriek, geheel passend in de traditie van onze poëzie, zoals hij het uitdrukte. De gepubliceerde wel, ja, antwoordde P.. Hij haalde een paar velletjes papier tevoorschijn - ik herkende ze - en las een paar van zijn nieuwste gedichten. Een ging over mij. Tenminste, zo kwam het op mij over.

Het heette ‘Mijn beste vriend’. Letterlijk kan ik mij de tekst niet meer

herinneren, maar de laatste regels weet ik nog. ‘Topograaf van mijn dagelijkse leven die mijn vermoeide handen volgt op het papier. O, vriend, niet hier ben ik, noch daar, maar koersend op de blinde kaart van mijn verlangen.’

Toen Myrna die avond thuis kwam vertelde ik het haar. Gedichten kun je uitleggen zoals je wilt, zei ze. Ze heeft gestudeerd, dus misschien had ze gelijk.

De volgende ochtend bedacht ik dat de televisieuitzending met P. misschien een goede aanleiding was om M. te bellen. Hij moest tenslotte weten dat ik nog bestond, ze moesten weten dat ik klaar was voor een nieuwe opdracht.

M. was op de hoogte van de uitzending. Hij had haar zelfs gezien. Volgens mij ging dat gedicht ‘Mijn beste vriend’ over mij, zei ik.

Dat zou teveel eer zijn, zei M. Toen zei hij: ze laten ze allemaal vrij. Zelfs hun paspoorten krijgen ze terug. Daar heb ik niets over in de krant gelezen, zei ik. Dat hoeft ook niet, zei M..

Ik hoorde M. aan de andere kant van de lijn iets tegen iemand zeggen. Ik kon niet verstaan wat.

Het is trouwens goed dat je belt, zei hij toen. Ik ging rechtop zitten. Nu kwam het. Een nieuwe opdracht.

Die schriften, zei hij, die komt iemand straks bij je ophalen.

Welke schriften, vroeg ik.

Die twintig zwarte cahiers.

Even was ik totaal de kluts kwijt. Hoe wisten ze dat. Toen realiseerde ik het mij.

In zekere zin zijn ze van ons, zei M.. Ze zijn het product van de opdracht. En de opdracht is nu beëindigd. We zullen van je diensten geen gebruik meer maken.

Hij had neergelegd voor ik iets terug kon zeggen.

Twee uur later stonden ze al voor de deur. Twee mannen met een huiszoekingsbevel van Binnenlandse Zaken. Het had geen zin hen iets te weigeren. Ik wikkelde de schriften in een krant. Een van de mannen had een snor.

Wat gebeurt ermee, vroeg ik.

Ze keken me aan of ik een stomme opmerking had gemaakt.

Gebeurt ermee, zei de snor. Vernietigen natuurlijk.

Ik liep met ze mee door de gang. Ik probeerde ze niet tegen te houden. Ik probeerde ze alleen maar te overtuigen van het verkeerde van hun voornemen.

Die schriften kunnen interessant zijn voor latere onderzoekers, zei ik. Mijn woorden leken hen niet te bereiken. Zonder om te kijken stapten ze in hun auto en reden weg.

Toen Myrna van haar werk kwam vertelde ik haar dat ik ontslagen was door de dienst. Door M.. Ze keek me aan alsof het puur mijn eigen schuld was.

Ik vertelde haar maar niet over de schriften. Ze wist van het bestaan tenslotte niet af en het had nu geen zin meer haar alsnog in te lichten. Misschien waren de schriften zelfs al wel vernietigd. Plotseling besefte ik dat ik mij drie jaar van mijn leven met volstrekt nutteloze arbeid had beziggehouden. Dat alle sporen door hen vernietigd zouden worden. Dat zou blijken dat niemand P. ooit bespied had. Niemand. Ik ging aan tafel zitten en dronk een kop koudgeworden thee leeg, zo gulzig dat Myrna haar wenkbrauwen optrok.

Ze ging tegenover mij zitten, met haar jas nog aan. Ze keek langs mijn gezicht naar buiten.

Dat kan niet, zei ze toen.

Toch is het zo, zei ik.

Het kan niet, zei ze nog eens, maar beslister nu.

Ze hebben me niet meer nodig, zei ik. Ze laten ze allemaal vrij. Ze krijgen zelfs hun paspoorten terug. Je weet toch dat er dingen aan het veranderen zijn.

Myrna sloeg haar handen voor haar gezicht. Ze huilde. Daar schrok ik van. Ik had niet verwacht dat ze zich mijn ontslag zo zou aantrekken. Ze had indertijd tenslotte nogal tegengestribbeld toen ik bij de dienst ging werken. Maar er was toen niks anders. En een goede opleiding, zoals zij, had ik niet.

Kom, zei ik. We verzinnen wel iets.

Ze haalde haar handen van haar gezicht.

Weet je wel hoe gehaat je hier in de buurt bent, zei ze.

Nee, zei ik naar waarheid. Maar misschien komt dat omdat ik met niemand omga. Dat heb ik altijd beter gevonden. Zo min mogelijk privé-contacten. Dan kan je ook nooit je mond voorbij praten.

Ze schopte onder tafel haar schoenen uit.

Moet je je jas niet uittrekken, zei ik. Maar ze leek me niet te horen. Je krijgt nergens werk hier in de buurt, zei ze. En als we verhuizen ben ik straks ook mijn baan kwijt. Hoe moeten we dan verder?

Ik keek naar buiten. Het had al een paar dagen niet meer gesneeuwd. Over een paar weken zou de lente beginnen. In de voortuin staken de eerste sneeuwklokjes onder de pereboom al boven de grond. We bedenken wel wat, zei ik.

De volgende ochtend sloeg ze mij aan de ontbijttafel met verbazing gade.

Wat doe jij allemaal, zei ze. Dat hoeft toch niet meer.

Ik heb er nog eens over nagedacht, zei ik. Voorlopig houden we het voor de buitenwereld geheim. Niemand weet tenslotte dat ik ontslagen ben. Ze zullen denken dat ik een tijdje ziek ben geweest. Dat zou kunnen tenslotte. Iedereen zal het normaal vinden als ik weer in mijn auto naar P.'s huis rijd.

En P. dan, vroeg ze. Denk je dat die accepteert om de hele dag en avond bespioneerd te worden.

Ik ga alleen nog overdag, zei ik. De avonden wil ik bij jou zijn. En ik zorg wel dat P. mij niet in de gaten krijgt. Ik ga net als in het begin ver van zijn huis afstaan. Ik ken het landschap daar op mijn duimpje. Elke heuvel, elke heg. En met behulp van mijn verrekijker kan ik hem dan toch in de gaten houden.

Myrna roerde in haar kop koffie en keek me met grote ogen aan. Ze zei niets.

Toen Myrna naar haar werk was, reed ik naar het dorp.

De oude bestelling, vroeg de eigenaar van de dorpswinkel.

Zoals gewoonlijk, zei ik. U hoeft ze niet in te pakken.

Met de schriften en de verrekijker naast me op de voorbank, mijn blauwe broodtrommeltje en de thermoskan met koffie op de achterbank, reed ik naar het huis van P.. Toen ik de heuvel met het steenrode huis erop in zicht kreeg, floot ik zelfs een wijsje. Ik kon mij de tijd niet herinneren dat ik dat gedaan had.

Toen ik mij geposteerd had, pakte ik de verrekijker en stelde de lenzen in. P. zat, zoals gewoonlijk, achter zijn buro te schrijven. Zo nu en

dan keek hij door het raam naar buiten. Het was net alsof hij mij met zijn grijze ogen aankeek.

Ik voelde mij bevrijd. Als van een last. Dat was het eerste dat ik in het nieuwe zwarte cahier noteerde. Ik kon nu tenslotte opschrijven wat ik wilde. Voor deze cahiers zou de dienst geen belangstelling hebben. Niemand zou ze lezen. Niemand. Ik glimlachte. Ik legde de kijker naast me op de voorbank en begon te schrijven.

uit: *Doorgaande reizigers*
(uitgeverij Querido, verschijnt circa oktober '90)

Ron Elshout
In dit weten hier
Notities bij poëzie van Bernlef

‘La dormeuse’ (*Geestgronden*, blz. 29),- is zij een vrouw of een meisje? Ik denk aan ‘Jong meisje, slapend’ (‘gitzwarte luiken voor haar ogen / gesloten - ze slaapt’) (*Stilleven*, blz. 37), ga niet op zoek naar de bron en beslis.

In haar houding (‘aan tafel zittend slaapt’) heeft ze wel iets weg van de man uit ‘Tafel van verdriet’ (‘Alles teruggevonden/niets bewaard’, blz. 41). Maar de verschillen: Zij rust op ‘de patronen van de pers’, hij heeft ‘een harde tafel zonder kleed / nerven tekenen zijn wang’.

Wanhopige man aan tafel, ets: Ko Westerik

Zíj slaapt en droomt, híj zit uit te huilen. Via de dichter stromen we even mee met haar droom die uitmondt in een waterval, bij gebrek aan beter (een kind, een troostende vrouw of brief zijn niet voorhanden) gaat de man van de drup de regen in en het gedicht uit. Dan blijft de lezer, zo alleen als de man, achter met ‘een tafel’.

En als de dichter ‘wegdrijft in haar droom’ kijken wij naar ‘haar beker en het glas, de stille schaal met fruit’. Dingen. Een echo en een voorecho van:

Meer in dingen dan in mensen

Omdat de dood in mensen huist
de buitenkant van dingen is
kan ik alleen in dingen leven zien

Hun stug en tegendraads bestaan
hun onverminderd staren in het zicht
van de mij toegemeten jaren

Daarom zie ik meer in dingen dan in mensen
die ene mens die in mij groeit
in richting en in zwijgen naar hen toe.
(*Winterwegen*, blz. 11)

Hoewel Faverey zegt: ‘Juist het dingige in het vlietende / bedriegt’ (*Tegen het vergeten*, blz. 22), kijk maar eens hoe vaak Bernlefs gedichten eindigen met ‘dingen’. Zèlfs de titelreeks van ‘Alles teruggevonden/niets bewaard’. Deze reeks lijkt te gaan over een bezoek aan het Andrée-museum in Gränna waar voorwerpen en foto's de herinnering levend houden aan de in 1897 ondernomen ballonvaart naar de

Noordpool. De expeditie mislukte en de leden ervan kwamen alledrie om. Maar al in het eerste van de veertien gedichten verraadt Bernlef zijn werkelijke ‘doel’: ‘Om een wig te drijven, een klein ademgat / waardoor de zuurstof van toen // uitmondt in een huidige zoen / zo dat ik voel dat je leeft - hier.’

Het is of de *af*wezigheid van foto's van Nils Strindberg maakt dat de ik aan diens verliefdheid op Anna Charlier kan spiegelen, maar het zijn vooral de dingen,

de slee, de prikstokken, scheepskoeken

Boot, tent, hun dagboeken, schoenen
en hier ook op de piëdestal de platen-camera

die - al dan niet op foto's - een gat in de
tijd slaan en uiteindelijk uitmonden in het
heden, wanneer de ik, ziende

Dertig bitterwitte ogenblikken
sober ingelijst en opgehangen

houvast zoekt:

Wij lopen over krakende planken
ik tel de kootjes in je hand.

Intiemer en werkelijker (de opdringende vogelgeluiden) dan in het veertiende gedicht kan het haast niet:

Ik zet je naast de kleurige ballon
in de zomerse tuin (vogelgeluiden)

Blijf staan zeg ik en neem je
neem een polaroid (vogelgeluiden)

Blijf staan tot ik klaar ben en kijk
hoe je opkomt naast de ballon (vogelgeluiden)

Ik kijk naar je borsten, je nieuwsgierige
tenen in het sappige gras (vogelgeluiden)

Zie achter je jurk de littekens
het haar dat ik ken (vogelgeluiden)

En, is hij gelukt? Hij lijkt, kijk maar!
Nu jij!
   Hoor, hoor de geluiden...

Kom op mij af door het gras, dwars door
het natte nog zomerse gras, kom

In het dalende licht rond Andrées ballon

'Je' leeft - hier; maar het eindigt met het wegzwenken van de camera, het eindigt mèt en onder Andrées ballon, een onsterfelijk *ding*.

'Omdat de dood in mensen huist',- dat duidt op een zekerheid die onzeker maakt: 'Een ieder draagt zijn verdwijning / als een glas wijn zonder glas' ('Ad fundum', *Winterwegen*, blz. 12). De dichter, die in zijn roman *Hersenschimmen* zijn hoofdpersoon Maarten laat verdwijnen in de witte gaten van zijn taal, die over Paul Celan schrijft: 'Voorbij de praatgrens geraakt' (*Winterwegen*, blz. 54), zoekt zelf in 'de kracht die het woord uittilt boven het communicatieve en het een directe relatie laat aangaan met de werkelijkheid, de dingen zelf' ('Advies aan de scharretjes', Vrij Nederland, 1-2-1986). En soms biedt de taal dan even de kans op zo'n bevlogen perspectief: 'Vanuit mijn standpunt / wordt de aarde *leesbaar*, een kaart' (curs. RE). Dat geldt een kortstondig moment, want:

Als wij dalen keert de verwarring
terug en doorkruisen zeilboten
ieder voor zich tamelijk doelloos de baai.
Terug op aarde wordt mij het uitzicht benomen
en het inzicht verschaft dat er
even, vanuit de hoogte, iets
gegeven leek.

('Dalend', *Geestgronden*, blz. 20)

Het geconcentreerde - en daardoor dubbelzinnige - woordgebruik is er niet voor niets, Bernlef tilt de taal even voorbij de praatgrens. Kort is er letterlijk uitzicht geweest en leek op een ander, hoger plan inzicht binnen bereik ('de aarde leesbaar, een kaart' zit dicht in de buurt van Kouwenaars 'zo helder is het werkelijk zelden'), maar in plaats daarvan krijgen we het definitieve inzicht dat dat maar zo *leek*. En *gegeven* wordt het zeker niet, het moet bij elkaar gewerkt worden in de taal. Maar dan nog: 'het groots verband' waarover naamgenoot Marsman ooit schreef, blijkt niet te bestaan. Bernlefs gedicht eindigt: 'Ik laat het met een glimlach varen.' Die glimlach, dat moet wel haast dezelfde zijn als in 'Zweem' (blz. 12), waar na het schrikbeeld van een beschadigd gezicht ('alsof je gezicht van water werd / waar wind op blies') te lezen staat:

Het lachje dat zegt dat
alles voorbijgaat, dat dat goed is
en zo verschrikkelijk
dat je wel moet glimlachen.

De gehele eerste afdeling van *Geestgronden* is doortrokken van wat in 1963 nog 'Dit *verheugd* verval' heette. Er wordt soms nog wel gelachen, maar 'onthand', met zo'n lachje dat zegt dat alles voorbijgaat, er moet iets wèggelachen worden, zoals in het titelloze gedicht op bladzijde 15, waar ook weer, in de eerste

strofe, de kostbare dingen hun plaats krijgen:

> Hij lag in bed: uitzicht op flats
> een crossterreintje, schutting van een
> bouwbedrijf en brak in tranen
>
> Zo kostbaar was dit, onbereikbaar en voorgoed
> bewoog het zich steeds sneller van hem af
> zelfs 's nachts mocht hij er niet naar kijken
>
> Misschien was dit de nadering van zijn graf
> voorbode van enkel ruimte die hij straks
> maar nu nog in zich voelde wijken.
>
> Hij genas, las kranten, lachte weg
> wat even in hem was en dat ik
> weken later op een dode baby zag
>
> Hoe tijd tot ruimte stijfgeklopt
> hoe onbereikbaar, zelfs dat handje
> voor mijn blik waarin het pijlsnel lag.

Wanneer de zieke de dingen van zich af ziet bewegen, blijft hij het hoge woord schuldig,- de doodlopende zin in de derde strofe spreekt boekdelen. Dan keert de zieke terug tot de dagelijkse realiteit ('las kranten') en lacht de verzwegen doodsangst weg,- de dichter er mee achterlatend? Tot twee keer toe, in de derde strofe en in de vierde (*wat* even in hem was) wordt de dood omzeild, maar de ontstellende confrontatie met de dode baby maakt dat er niets meer weg te lachen valt. Vanuit het standpunt van iemand die meer ziet in dingen dan in mensen, probeert hij het nog in kaart te brengen, leesbaar te maken. Maar het gedicht eindigt in stamelende zinnen, in verbijstering en onzekerheid. Voorbij de praatgrens is alle zekerheid weg, alleen zou 'jij' dan wellicht nog houvast kunnen bieden.

Bernlef speelt op bladzijde 13 in op dit gegeven door de betrouwbaarheid van de taal meteen in de titel en de eerste strofe op spanning te zetten:

> **Lobby**
>
> Lounge. Geen woord krijgt vat
> op deze ruimte (........)

De volgende strofen roepen de verwarring op die zich bij de op 'jou' wachtende ik voordoet in de spiegelende omgeving. Evenals in *Alles teruggevonden/ niets bewaard* blijkt aan het slot het gedicht een hommage aan 'je':

> Even op het verkeerde been geplaatst
> word jij weer in mijn baan gekaatst
>
> Ik lach onthand, ik heb je terug
> Ik zie en voel het lachen in je rug.

Een gedicht als 'Drijfhouten huis' (*Alles*, blz. 12) is natuurlijk in eerste instantie goed te lezen als een verslag van het bouwen van zo'n huis:

> **Drijfhouten huis**

In zijn gevecht tegen de bierkaai
bouwt hij zijn huis, plank voor plank
dag na dag, met wat de zee hem bracht

Latwerk, zelden waterpas, houdt het vensterglas
zo'n beetje vast, de treden op hun plaats,
geen timmerman die het hem na zou doen
  zo schots
    zo scheef.

Zijn huis is een verslag over hoe het gisteren was
met een mogelijke uitbouw naar vandaag,
spijkers glinsteren in het gras

De dagelijkse oogst aan drijfhout bepaalt
hoe het verder gaat en wat er morgen staat
een brandtrap of een nieuw hiaat

Want soms breekt hij iets af omdat het
anders gaat en drijfhout, eenmaal opgeraapt
en meegenomen, moet worden ingebouwd.

Een dergelijke lezing komt echter overeen met een poëticale opvatting die Bernlef niet als de zijne beschouwt: ‘De dichter die de taal als middel ziet zal haar vooral gebruiken om verslag te doen over wat geweest is, wat hij ervaren heeft. Melancholiek, mild of ironisch

constateert hij hoe de tijd vergaat en hoe het gedicht niet veel meer kan dan dat constateren.' (Vrij Nederland, 1-2-1986)

In 'De brandende kwestie' blijkt duidelijk Bernlefs voorkeur voor dichters 'die niet deemoedig het verloop van de tijd constateren, maar haar binnen een gedicht proberen op te heffen of op zijn minst tegen te werken. De taal is er niet tot aangenaam tijdverdrijf, maar tot het verdrijven van de tijd. Het gedicht is geen beeld *van* de tijd, maar een beeld *in* de tijd. Het gedicht wil geen beschrijving van de werkelijkheid zijn, maar zelf werkelijkheid. Het probeert zich van tijd te ontdoen en ruimte te worden, *ding*.' (curs. RE)

In 'Zelfportret' (*Alles*, blz. 11) formuleert Bernlef deze opvatting zo: 'met de kont tegen de krib / keert men de wind.'

'Drijfhouten huis' kan, behalve als een verzet tegen de tijd, gelezen worden als een poëticaal gedicht; de regel 'zijn huis is een *verslag*' bevestigt dat deze link niet onzinnig is.

De dichter vecht dag in dag uit tegen de bierkaai tijd; met wat hem uit een zee van mogelijkheden toekomt, bouwt hij aan zijn werk dat een verslag is van hoe het was, maar dat mogelijkheden in het heden schept,- zou de parafrase grofweg kunnen luiden.

Bernlefs ideeën over poëzie komen hiermee dicht bij die van een dichter als Kopland, ware het niet dat het nadrukkelijk typografisch onderscheiden 'zo schots / zo scheef' een accent legt dat niet over het hoofd gezien kan worden. In 'De brandende kwestie' verzet Bernlef zich tegen poëzie die als het ware vanuit een analyse vooraf geconstrueerd lijkt. Hij noemt dergelijke gedichten: 'Taalmachientjes waarbinnen het toeval, de uitzondering, de wildgroei is geëlimineerd.'[1.]

Door de dagelijkse oogst aan drijfhout te laten bepalen hoe het verder gaat, laat de dichter dit 'toeval' volledig toe. Wat, gezien de laatste strofe, niet uitsluit dat hij zo nu en dan stevig ingrijpt.

In dit verband is de reactie van Bernlef in 'Getsjielp rond een bloem' (*Alles*, blz. 18) op een opmerking van Rein Bloem 'dat er maar eens gekozen moet worden' te begrijpen:

Getsjielp rond een bloem

Hij schreef mij voor: de weg, de rechte baan
om dwars door mijn bestaan alvast
in stilgezwegen vliegen op te gaan

te zitten op een afgezaagde tak
niet links of rechts te kijken en
slechts in schijn een mus te lijken.

Van deze rechte weg distantieert de dichter zich door zich nadrukkelijk mus, 'de onvermoeid verbazing / wekkende fladderaar die / zich verliest nu hier / dan daar' te verklaren. In een gesprek met Graa Boomsma (Bzzlletin 117) komt hij er, met beeldspraak die de metafoor van het schots en scheve timmerwerk nog eens ondersteunt, op terug: 'De mus heeft uiteraard alles te maken met gescharrel. Als schrijver ben ik een schetser, een tekenaar. Niet een olieverfschilder. Ik vertrouw heel erg op de intuïtie, de eerste impuls. Daar werk ik dan verder wel aan, maar die eerste impuls is het belangrijkste. Als spontaniteit je niet aan de gang weet te houden sterft het schrijven af.'

In de reeks ‘In de loop der jaren - Coney Island’ (*Geestgronden*, blz. 37-44) herneemt Bernlef de wereld van schots en scheve planken, golf- en spaanplaat, maar schreef hij in 1982 nog:

‘Wie bouwt bouwt af’, in de serie gedichten uit 1988 ligt het accent op het verval. Hoewel, dat moet beter geformuleerd: in de gedichten wordt opgeroepen ‘niet wat verdween maar wat / bleef hangen’. In een korte inleiding bij deze gedichten formuleert Bernlef het zelf paradoxaal: ‘De cyclus werd geïnspireerd door foto's en litho's van Siet Zuyderland waarop de geleidelijke *verdwijning* van Coney Island werd *vastgelegd*. (curs. RE)

Ook nu betrekt Bernlef dit verval op de taal zelf:

> tot alles kaalgeslagen is
> in deze tekst - dit huis.

Hoewel Bernlef suggereert dat een gedicht geen beeld *van* de tijd moet zijn, maar een beeld *in* de tijd, een ding ontdaan van ruimte en tijd, mag ik wel zeggen dat ik het als een verademing blijf ervaren dat zijn opvattingen in praktijk niet zo rigide blijken te zijn. In zijn brandende kwestie citeert hij Paul van Ostayen: ‘In de moderne dichtkunst gebeurt *alles* in de tegenwoordige tijd.’ Dat Bernlef, in

weerwil van het gecursiveerde 'alles', zo nu en dan een strofe schrijft als deze:

Maar niets valt te bewaren, zelfs
de namen niet, de dagen van de week
alles raakt los van zijn betekenis
van wat het eenmaal is geweest

maakt hem tot een beweeglijker dichter dan op eerste gezicht misschien uit zijn theoretische stukken[2.] wel eens blijkt. Toch: Een mus.

Dat de dichter Bernlef zichzelf eerder als schetser dan als schilder typeert, verklaart de inspiratie die hij blijkens zijn werk nogal eens opdoet bij 'schetsende' beeldende kunstenaars als Giacometti, Van Goien, Westerik, Morandi, Munch, maar laat onverlet dat hij zich soms geraakt weet door anders geaarde schilders. Aan Pieter Janszoon Saenredam wijdt hij tot twee keer toe (in *Wolftoon* en in *Geestgronden*) een cyclus gedichten. De reden voor deze aandacht geeft Bernlef in de flaptekst van de laatste bundel: 'Hij was een visionair tegen wil en dank en aan die positie voel ik me wel verwant.'

In *Geestgronden* staat op bladzijde 34 dit gedicht:

Sacra conversazione
(Giovanni Bellini)

Dit is wat wij graag zouden willen

De zeespiegel sloot zich boven ons hoofd
en wij, hand in hand, betreden de kathedraal
waar het licht neerblikkert als op een verlaten koraal

De afstand krimpt tot minimaal wij
oog in oog met Bellini's compositie staan
de Madonna met het kind dat weg wil gaan.

De verf houdt alles stil, het kind, de wijn
scheef in het glas, de letters in het boek,
de strijkstok op de altviool

Onze adem stokt; verborgen
in het oorverdovend linnen
horen wij ten slotte wat wij zien

Dat dit een droom is waar wij
doof voor moeten blijven door te kijken
hoe verzonken zij luisteren, hoe vol overgave naar

Iets dat hun te boven ging.

In zijn wekelijkse poëzie-kolom (*L'inquisitoire*, De Groene, 5-4-1989) fingeert Rein Bloem een gesprek met de dichter, waarin hij de vraag stelt: 'Waar hangt die in godsnaam?' Bloem laat het gedicht antwoorden: 'de kathedraal / waar het licht neerblikkert als op een verlaten koraal'. Maar de lezer is er dan nog niet.

Het is moeilijk zoeken in het oeuvre van Bellini (1431-1516), verspreid als het is over de wereld (New York, Bergamo, Boston, Cambridge), daarbij heeft hij het patent op 'de Madonna met het kind dat weg wil gaan'. Maar de stillevenachtige vierde

strofe doet me vermoeden dat het Bellini's monumentale (502 × 236 cm) *Madonna en Heiligen* (1505) uit de S. Zaccaria in Venetië is:

Madonna met heiligen, Giovanni Bellini, 1505

Het tere waas, het diffuse licht, de stilte die er heerst als '"wij", hand in hand' (kootjes tellend?) de kathedraal betreden,- hoe grijp je dat in woorden? 'De zeespiegel sloot zich boven ons hoofd', daarna laat je ook nog het tot de zee, maar ook tot de kerk behorende woord 'koraal' los en je bent er.

Ademloze stilte (want op het doek spreekt, ondanks het woord 'conversazione', niemand), stilstand,- tot in het geheiligd gesprek dat wij met het doek voeren - de synesthesieën over en door elkaar tollen - horen en zien vergaan,- en wij beseffen dat het ons, net als hun, te boven gaat.

Dat is wat wij graag zouden willen,- dat er even iets, buiten dit weten hier, gegeven leek.

Eindnoten:

1. Aan eventuele scharretjes, voor alle duidelijkheid: Ik bedoel hiermee natuurlijk níet te zeggen dat Kopland dergelijke het toeval eliminerende taalmachientjes schrijft.
2. Bernlefs poëzie-opvattingen zijn theoretisch terug te vinden in onder meer de volgende publikaties:

   'Sur place, de foto als embleem voor twee jaar Nederlandse poëzie', in: Raster 22/1982
   'De utopie van het moment, over de poëzie van Rutger Kopland', in: Raster 32/1984
   'Advies aan de scharretjes' (De brandende kwestie) in: Vrij Nederland, 1 februari 1986.

Henk Romijn Meijer
Bernlefs Jazz

Lang geleden, toen ik nog wel eens iets over jazz schreef af en toe, gaf iemand me een bundeltje gedichten uit 1981: *Jazz in poëzie* (Elsevier/Manteau), een bloemlezing samengesteld door een zekere Albert Jan Govers die in zijn eigen gedicht 'Lady Day' schrijft: 'Billy Holiday, deze vrouw moet/vereerd worden/en niet gehoond in satijn...' Natuurlijk moet Billy Holiday worden vereerd en liever nog geëerd, want dat is een veel grotere eer, maar waarom rekent Govers zijn dwangbevel tot wat hij zelf 'Instant composers gedichten' noemt? Is jazz in poëzie zoiets uitzonderlijks dat voor de jazzgedichten een uitzonderlijke naam moet worden verzonnen?

Henk Bernlef, 2 jaar

Instant koffie is klaar terwijl u wacht en zodoende denk ik bij 'instant composers gedichten' vooral aan de werken van sneldichters, kunstenaars van een soort waartoe Albert Jan Govers misschien behoort. Adriaan de Roover ook misschien, een dichter die over Bud Powell schrijft: 'zijn palmen strooien drijfzand/om mijn schouders...' en over Horace Silver: 'ik slurp letterlimonade/met een halfwassen meisje/in een shellgeel kleed...' Maar gelukkig staan er in de bloemlezing ook gedichten die, te oordelen naar hun kwaliteit, geschreven zijn door dichters die zich door de jazz tot poëzie en niet tot overhaasting hebben laten inspireren: Remco Campert, Jan Hanlo, Judith Herzberg, J. Bernlef.

Bernlef: ik draai een beetje om de hete brei. Gevraagd om mij te verdiepen in Bernlefs relatie tot de jazz denk ik: verdiepen lijkt sprekend op verdrinken, want die relatie laat zich niet verklaren. Bernlef, en vele anderen met hem, heeft een paar gedichten (een paar? Of is het er eigenlijk maar één?) geschreven waarin de jazz centraal staat en die hij niet zou hebben geschreven als hij niet iets van jazz afwist en totaal geen oor voor jazzmuziek zou hebben. Maar valt op grond van zulke gedichten veel te zeggen over zijn verhouding tot de jazz? Misschien toch iets, via een omweg.

Verwantschap

Het lijkt me dat jazzgedichten ruwweg in twee categorieën zijn in te delen. In de eerste plaats zijn er gedichten waarvan de dichter het verlangen uitstraalt zich als schrijver met de geest van de jazz te vereenzelvigen, een 'jazzdichter' te worden naar het voorbeeld van de jazzmuzikant, bij wijze van spreken. Ten tweede zijn er de gedichten waarvan de dichter iets zegt *over* de muziek waarvan hij houdt en die aanleiding voor hem zijn om zijn gedachten de vrije loop te laten. Het zijn gedichten die vaak een eerbetoon en een verklaring van verwantschap bevatten die openlijk uitgesproken kan zijn, maar evengoed impliciet.

Paul van Ostayen is natuurlijk het grote voorbeeld van de schrijver van poëzie van het eerste soort. Zijn (enkele) jazzgedichten vloeiden voort uit de schok van de herkenning die de ketelmuziek bij hem teweeg bracht. Als dichter voelde hij zich geroepen om het drama van de jazz, de heftigheid, triestheid, humor

en het ritme in woorden te vatten en een vorm te geven die niet minder grillig was dan de waarschijnlijk maar half begrepen muziek. Zijn ‘Fiziese Jazz’ begint:

Koel-geil vreten Fratzen ijs
Steen
Sporen slokken lichtfanalen
autosireen vrekgrijpt kind
Walmt walg begeerte
                    begeren giert in leegte...

En het veel bekendere ‘Metafieziese jazz’ gaat zo:

Brak
   violen
dans
   muziek van latten
   ge
   broken violen...

waarbij de typografie nog een vereenvoudiging is vergeleken bij het handschrift dat de gebroken violen suggereert door de woorden schuin neerwaarts te laten vallen.

Vraag niet wat het betekent, want daar gaat het niet om, en vraag ook niet al te diep naar de relatie van Van Ostayen tot de jazz. De vraag is een open invitatie tot vaagheden. Is het ritme van deze klankpoëzie typisch ‘jazzy’? Misschien. Het gedicht staat in *De Feesten van Angst en Pijn*, gedichten uit 1918-1921 en zonder de vroege jazz die na de Eerste Wereldoorlog naar Europa overwaaide zou Van Ostayen waarschijnlijk niet zo wild hebben geschreven. Misschien ontdekte hij zijn eigen ritme door middel van de jazz sneller: het ritme is vooral typisch Van Ostayen die een ritmisch dichter was. Over Asta Nielsen en vele andere personen en zaken schrijft hij even syncopisch als in de gedichten waarin de jazz met name genoemd wordt.

Parodie

Zulke gedichten krijgen al gauw een parodistisch tintje, zoals Ravels fameuze Blues in zijn viool sonate, en passages uit Milhauds *Création du Monde*. Ondanks wat op de plaat staat: ‘Here Ravel makes full use of his keen and receptive interest in jazz’, is uit de nieuwste biografieën bekend dat Ravel bijzonder weinig van jazz wist, en dat Milhaud daarentegen de moeite nam om bij zijn bezoek aan de Verenigde Staten de kroegen van Harlem in te gaan, maar voor de manier waarop ze de jazz in hun muziek verwerkten, maakt dat blijkbaar niet veel verschil. En Van Ostayens ‘Woord-jazz op Russies Gegeven’ is onverbloemde parodie:

Donkozakken Donkozakken
Rogoschin lachen
              Rogoschin mes
                        Rogoschin mes-lachen
Wolga   Wolga...

Daarbij kwam nog dat de eerste orkesten die zich in Europa als jazzband aandienden dikwijls niet zo veel meer dan een parodie op de echte jazz te gehore brachten en

dat die echte jazz bovendien zichzelf nogal eens parodieerde, om het publiek te vermaken en de diepe gevoelskern verborgen te houden.

Het lijkt me dat de jazzgedichten van Van Ostayen voortkomen uit even oppervlakkige indrukken als Ravels overigens prachtige Blues.

Een mooi voorbeeld van een parodistisch jazzgedicht is e.e. cummings:

theys sO alive
        (who is
                ?niggers)
        Not jes
        livin
      not Jes alive But
      So alive (they

    s
      born alive) etc.

Maar cumming's gedicht is geen bedoelde of onbedoelde parodie op de jazz, geen woord-impressie van de onthutsend nieuwe muziek: het is een gedicht dat juist de draak steekt met de clichés van de gedachtenloze voorstander van het ongekende lawaai. Het gedicht werd dan ook zo'n vijftien jaar later geschreven dan dat van Van Ostayen.

Waardering

Van de tweede categorie jazzpoëzie kan ik alleen voorbeelden bedenken van dichters die heel wat jonger zijn dan Van Ostayen en ook dan cummings en daardoor een veel meer bezonken waardering hadden voor de muziek die hen tot nadenken prikkelde. Zo komt de geest van de jazz veel meer tot zijn recht in bijvoorbeeld een vrij laat gedicht van William Carlos Williams dan in de poëzie van Van Ostayen. Het gedicht is opgedragen aan de oude jazztrompettist Bunk Johnson: ‘Ol' Bunk's Band’ en het begint:

These are men! the gaunt, unfore-
   sold, the vocal,
blatant, Stand up, stand up! the
   slap of a bass-string.
Pick, ping! The horn,
      the hollow horn
long drawn out...

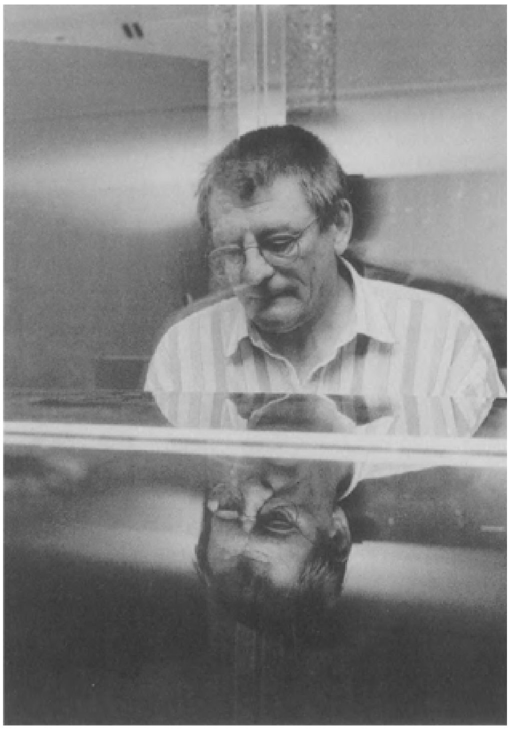


foto: Theo Jennissen

Een navenante hartverwarmende geestdrift spreekt uit een gedicht van de doorgaans zo neerslachtige Philip Larkin dat geschreven werd in 1954, ‘For Sidney Bechet’, de grote sopraan saxofonist die al zo vroeg in Europa had gespeeld dat Paul van Ostayen hem nog had kunnen horen:

Oh, play that thing! Mute glorious Story-villes
Others may license, grouping round their chairs
Sporting-house girls like circus tigers...

In het werk van Larkin is de jazz vrijwel het enige middel tegen de altijd dreigende depressie. Een gedicht als ‘For Sydney Bechet’ geeft daarbij in kort bestek blijk van een veel grotere kennis van de jazz en haar geschiedenis dan het gedicht van William Carlos Williams. Het zit vol herkenbare toespelingen. ‘Oh, play that thing!’ is de traditionele aanvurende kreet van jazz-musici onderling die Larkin zich hier toeëigent als de meest toepasselijke verwoording van zijn emotie. Storyville is de oude hoerenbuurt en bakermat van de jazz in New Orleans waar Bechet werd geboren en waar hij vertrouwd raakte met de ‘sporting-house girls’ etc.

Maar het gedicht is introvert. Het brengt de schrijver dichter tot zichzelf, zijn verlangens en beperking. Het stelt de onbevangen emotionaliteit van de oude meester die zijn instrument tot zingen brengt tegenover de eigen verlammende reserve:

On me your voice falls as they say love should,
Like an enormous yes...

Het is een gedicht waarin de bespiegeling over de aard van het ontzag voor de muziek verweven is met de uitdrukking van dat ontzag. Poëzie waarin de verwantschap zich zo heeft verdiept kan men niet verwachten van dichters die nog geen tijd hebben gehad om de nieuwe indrukken te laten bezinken.

Een gedicht als Bernlefs ‘Sonny Rollins in London’ is naar de geest verwant aan Larkins ‘For Sidney Bechet’:

begon met een blues
die geen blues bleek te zijn
maar zich ontspon tot *Melancholy Baby*
rookgordijn slechts voor de volgende song
Skylark verbleekt via *Polkadots and Moonbeams*
als een schaduw verdwijnend in glas
The Song is You;
het publiek wordt zichtbaar
    applaudisseert

Zonder dat ik toevallig wist dat Bernlef niet alleen een jazzkenner is, maar ook een beoefenaar, zou ik bij het lezen van dit gedicht gemakkelijk een meer dan oppervlakkige belangstelling hebben vermoed. Dat het begin een parafrase is van een artikel van Benny Green in *The Observer* van 20-3-1966 versterkt die indruk nog: wie zich op grond van een recensie zo in het beschreven grillige muzikale gedrag kan inleven dat er poëzie ontstaat, hoort de naam Rollins niet voor het eerst. Bernlefs ‘vertaling’ heeft zijn eigen poëtisch raffinement. ‘At Scott's he ended one session by playing a blues’ werd ‘begon met een blues’: vrij vertalen kun je alleen als je weet wat je vertaalt en het afdwalen naar eigen gedachten gaat zoveel gemakkelijker als het oor begrijpt wat het hoort of horen kan wat een ander gehoord heeft. Het applaus verbreekt de magie en schept voor de luisteraar de ruimte waarin springerige associaties zich aandienen, zo grillig als het spel van Rollins, en op het persoonlijke vlak onthullend:

een typische truc
niet de midvoor met de bal
maar de keeper

zich krabbend achter het oor
valt mij op
   de man bij het scorebord
die zich even vergist en
de thuisclub het doelpunt wil geven
is voor mij van belang;
de uitslag is nieuws
en geen poëzie

Zoals Sidney Nechet de dichter Larkin herinnert aan zijn onvermogen tot hartstocht en de muziek hem bereikt als ‘the natural sound of good’, zo herinnert Rollins' eigenzinnige improviseren Bernlef aan zijn voorkeur voor poëzie waarin het zoeken zelf, en niet de ‘uitslag’, het enige zekere is. Het idee is romantisch, zoals de jazz romantisch is, hoe rationeel ze zich ook kan voordoen af en toe. En zoals de jazz een muziek is waarin de ideale luisteraar volledig opgaat, zo is ook poëzie de kunst waarbij de lezer zichzelf niet meer gewaar is behalve als het gedicht dat hij leest. Wallace Stevens zegt het zo:

The house was quiet and the world was calm.
The reader became the book...

En Bernlefs ‘Sonny Rollins in London’ eindigt:

...u denkt de blues
maar het woord het lied
bent u zelf.

Voorkeur

Poëzie blijft onderwerp, jazz aanleiding. Het kiezen van de Sonny Rollins uit 1966 en niet Armstrong of Hawkins of Parker wijst op een voorkeur voor de gedachtenprikkelende buitenbeen, een voorkeur die Bernlef in zoveel andere gedichten naar aanleiding van zoveel andere mensen en dingen toont. Eric Satie en Charles Ives zijn zulke buitenbenen in de moderne concertmuziek, Marianne Moore en William Carlos Williams in de poëzie, Giacomettie en Braque in de beeldende kunst etc. Net als de Rollins van toen en net als bijvoorbeeld Stan Laurel bewegen ze zich op het grensgebied tussen bewust en onbewust, mogelijk en onmogelijk, het gebied waar binnen het onverwachte steeds wordt verwacht en telkens weer anders gebeuren kan. In dat gebied heeft de vergissing, de misslag, zijn eigen plaats en zijn eigen bekoring, zoals staat genoteerd in:

Bekoorlijk

tenminste voor mij
is te zien hoe of iemand struikelt
zich vergist na hard hollen de
tram mist of iets anders
misschien omdat syncopen eigenlijk
lege plekken zijn tussen de maat
en wat er op straat gebeurt

een soort van onhandig gescharrel
dat de melodie vacant laat
dat die melodie dus wel vaststaat
maar de maat even niet nu

Zo'n gedicht is niet minder jazzgedicht dan ‘Sonny Rollins in Londen’. Het springerig improviserend karakter van Bernlefs poëzie onderstreept de diepe verwantschap. Improviseren is niet ‘iets maken uit niets’, maar een voortdurend opnemen van wat bruikbaar is, ruilhandel, diefstal, een hergroeperen en leggen van nieuwe verbanden waarin de schilder, de beeldhouwer, de komiek, de pianostemmer, de schrijver zichzelf en daardoor zijn medemens voortdurend grenzeloos weet te verrassen. Het is zoals Wallace Stevens het zegt in zijn ‘Ordinary Evening In New Haven’:

This endlessly elaborating poem
Displays the theory of poetry
As the life of poetry

Alice Mielart
Wars van voyeurisme
Het dramatisch werk van J. Bernlef

Op 15 november 1973 gaat in de Haarlemse Stadsschouwburg Bernlefs toneelstuk *Sterf de moord* in premiere. Nog voordat zijn eersteling voor het theater aan pers en publiek is gepresenteerd, maakt de auteur in diverse interviews gewag van zijn vroegere desinteresse voor het theater. 'Ik zat altijd te denken: hij doet nou wel alsof hij Napoleon is, maar toch is het Henk van Ulsen.'[1.] Op zijn minst uit publicitair oogpunt bezien een onhandige zet.

Hoewel de meeste kritieken niet bepaald laaiend enthousiast zijn, eindigen ze bijna zonder uitzondering met een wat gestandaardiseerde welwillende opmerking. In de trant van: als oefenstuk is het belangwekkend, ondanks alle gebreken houdt het een belofte voor de toekomst in.

Maar geen van de toneelcritici gaat zo ver dat hij de bekeerling juichend verwelkomt. Zeker niet daar ze stuk voor stuk veel hebben aan te merken op de verschillende onderdelen van *Sterf de moord*, zoals structuur, spanningsopbouw, de uitwerking van de personages, de dominantie van de taal over het dramatisch conflict, de verwarrende veelheid van thema's en motieven, het wat afgezaagde absurdistische karakter.

Vrij Nederland-recensent Anton Koolhaas reageert het venijnigst: 'In een tv-uitzending zei Bernlef, die tevoren al heeft meegedeeld eigenlijk niet van toneel te houden, dat voor hem een toneel met getoonde grote emoties niets zei, en dat de *emoties in de zaal thuis horen en niet op het toneel*. Nu zijn één sterfgeval en twee wurgmoorden (sic! AM) in ongeveer een uur tijd, die het einde betekenen van drie van de vier personages eventueel zeer geschikt om emoties onder het publiek op te roepen; maar die blijven volledig achterwege.'

Koolhaas noemt de toneelhandelingen 'eerlijk gezegd allemaal een beetje lullig' en vervolgt: 'Het geheel blijkt óf door een te opzichtige geconstrueerdheid, óf juist weer door het ontbreken van constructie, of een voortdurend missen van kansen, broddelwerk, dat o.a. aantoont dat iemand die niets voor toneel voelt het dan ook maar beter kan laten liggen. De typische en vaak intrigerende sfeer van Bernlefs werk lijkt zomin dramatisering als visualisering te kunnen overleven.'[2.]

Wat beweegt een al gevestigd auteur als Bernlef om zich over zijn aanvankelijke onverschilligheid voor het theater heen te zetten en zich in de zeventiger jaren in het dramatische genre te bekwamen?

Verlangen naar traditie

Een korte historische schets is hier dienstig. Na de Tweede Wereldoorlog gaan er stemmen op de toneelgezelschappen te verplichten tot meer aandacht voor oorspronkelijk Nederlandstalig werk. In de praktijk weten de gezelschappen zich met een jantje-van-leiden van die opdracht af te maken. Als het helemaal niet anders kan, nemen de artistiek leiders een bewezen klassieker van Vondel of Heijermans op in het repertoire, steeds met de verontschuldiging dat er niet zoiets als een Nederlandse toneelschrijftraditie bestaat.

Ook in de jaren zestig zijn de kansen om recent Nederlandstalig werk op de planken gebracht te zien nog gering. Alleen stukken van schrijvers als Hugo Claus, Dimitri Frenkel Frank en schrijver/regisseur Lodewijk de Boer weten met succes het theaterpubliek te bereiken.

Het verlangen naar het doen ontstaan van een traditie in de Nederlandse toneelschrijfkunst en vooral van een speeltraditie van oorspronkelijk Nederlandstalig werk blijft echter onverminderd. Onder de naam Auteurstheater solliciteert in 1970 een collectief bestaande uit Ellen Vogel, Lodewijk de Boer, Krijn ter Braak, Hugo Claus, Dimitri Frenkel Frank, Reinbert de Leeuw, Harry Mulisch, Cees Nooteboom en Fons Rademakers naar de positie van vaste bespeler van de Stadsschouwburg te Amsterdam. Mede door de negatieve reacties van de pers is het initiatief tot mislukken gedoemd.[3.]

De aktie Tomaat levert echter ook levensvatbare en zeer succesvolle ondernemingen op. Het Werktheater wordt opgericht en de acteurs weten met hun op persoonlijke ervarin-

gen gebaseerde en door middel van improvisaties gemaakte voorstellingen een groot publiek aan zich te binden. Ook groepen die zich met het links georiënteerde vormingstoneel bezighouden, maken veelal gebruik van de improvisatietechniek om tot een toneelstuk te komen. Maar deze vormen van acteurstheater leveren nog geen toneelschrijfkunst op.

De gedachte wint veld dat de zo begeerde Nederlandse toneelschrijftraditie onmogelijk zo maar uit het niets tot bloei kan komen. Schrijven voor toneel is een vak, en dat vak moet geleerd kunnen worden. Auteurs die hun talent hebben bewezen, die een naam hebben op het terrein van proza en poëzie, moeten in staat gesteld worden om onder deskundige begeleiding teksten voor het theater te schrijven én deze teksten ook gespeeld zien.

Spoedcursus

Aan het einde van 1970 benadert Jan Kassies, directeur van de Amsterdamse Theaterschool, J. Bernlef voor een schrijfproject van het pas opgerichte Instituut voor Theateronderzoek. Hoewel Bernlef zich nooit eerder in het bijzonder met toneel heeft beziggehouden, neemt hij de uitnodiging uit nieuwsgierigheid aan.

In maart 1971 zet hij zich samen met de schrijfster/vertaalster (o.a. toneelwerk van Samuel Beckett) Jacoba van Velde aan het werk. Het streven is er niet op gericht tot een afgerond produkt te komen, maar om inzicht te krijgen in de zogenoemde theatrale wetmatigheden. De schrijver krijgt de gelegenheid om in wisselwerking met enige acteurs en regisseur Johan Greter zijn teksten te toetsen, opdrachten worden in improvisaties uitgewerkt.

Deze opzet van het leerproces bevalt Bernlef. Hij noemt het een ‘spoedcursus toneelschrijven’ en in de uitgave van *Sterf de moord* schrijft hij: ‘Ik hoefde niet op goed gezag van een regisseur aan te nemen dat er iets niet klopte; nee, ik kon het zelf zien en leerde zo in betrekkelijk korte tijd in toneelbeelden denken.’

Juni 1971 wordt het project afgesloten, maar Bernlef verwerkt suggesties en tekstvondsten uit de improvisaties in de ‘moedertekst’, verandert het slot en eind 1973 presenteert toneelgroep Centrum in de regie van Christiaan Nortier, het resultaat: *Sterf de moord*.

Het daaropvolgend jaar, in december 1974, gaat het tweede toneelstuk van Bernlef, *In verwachting*, bij toneelgroep Centrum in première. Ook ditmaal tekent Nortier voor de regie. In 1977 en 1979 volgen in opdracht van de Theaterunie *Deuren* en *Nachtrit*, wederom door Nortier geregisseerd.

Bernlefs betrokkenheid bij het theater is inmiddels dusdanig gegroeid dat hij zich inzet voor een verandering van de tariefregels voor toneelauteurs. Tot dan toe is het in 1950 vastgestelde tarief gehanteerd: de toneelschrijver ontvangt tweeduizend gulden bij inlevering van het script en nog eens anderhalf duizend na opvoering. Bernlef doet het voorstel om alle toneelschrijfopdrachten via het Fonds voor de Nederlandse Letteren te honoreren: bij verstrekte opdracht verdient de schrijver 2.700 gulden per maand, voor een termijn van gemiddeld een half jaar.

Theater en ander prozawerk

Na 1979 wordt er geen nieuw toneelwerk van Bernlef uitgevoerd en ook de eerdere stukken worden niet in reprise genomen. Wel spreekt de auteur in een interview uit 1979 over het werk dat hij in voorbereiding heeft en noemt dan een toneelstuk over een autistisch mens (dit stuk is nimmer gepubliceerd of opgevoerd) en een stuk over Hitlers architect Alfred Speer. In 1980 verschijnt *De ruïnebouwer. Een verslag. Een schouwspel*, maar het schouwspel waarnaar de ondertitel verwijst, het theaterstuk over Speer, blijft ondanks alle verlokkende theatraliteit een leesstuk.

Het heeft er alle schijn van dat Bernlef voorgoed afscheid heeft genomen van het dramatische genre, maar niets is minder waar. Voor de NOS schrijft hij in 1983 het hoorspel *Tot horen en zien* en het Nederlands Theater Instituut bewaart in zijn bibliotheek onder ‘aanwinsten 1989’ *Hallo, hallo meneer van Dam*, een kindermuziektheaterstuk geschreven in samenwerking met Gilius van Bergeyk. Gezien Bernlefs ervaring in het schrijven voor theater wekt het verbazing dat hij niet zelf zijn roman *Hersenschimmen* heeft bewerkt voor toneel; Chaim Levano tekent voor de toneelbewerking én regie van *Hersenschimmen*, dat in september 1986 door toneelgroep Centrum wordt uitgebracht. De voor de hand liggende verklaring dat de schrijver teleurgesteld over het onopgevoerd blijven van *De ruïnebouwer* heeft afgezien van elke nieuwe samenwerking

met theatermakers, kan gevoeglijk achterwege blijven. Eerder moet de oorzaak gezocht worden in een verlangen zich na het intensieve werk aan de roman *Hersenschimmen* op ander, nieuw werk te concentreren.

Een van de publicaties uit het meer recente oeuvre, de novelle *Vallende ster* (1989), vindt haar oorsprong in wat zich bij het schrijven van *Hersenschimmen* als overtollig restmateriaal bewees. Maar dat niet alleen, ook Bernlefs ervaringen met het toneel zijn in de novelle doorgedrongen. *Vallende ster* bestaat uit een monoloog, de gedachtenstroom van een ernstig zieke acteur, die de nieuwste en tevens de ondoorgrondelijkste en voor de acteur meest verwarrende tekst van Beckett repeteert. Afgezien van de lengte leent de tekst van de novelle zich moeiteloos voor een theaterenscenering.

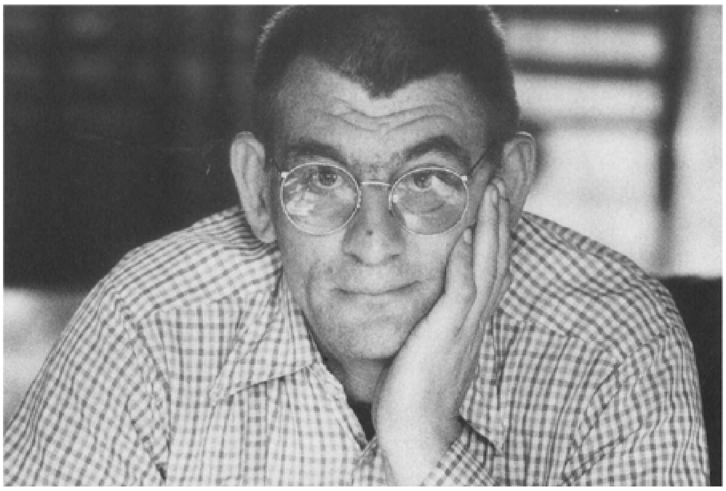


foto: Steye Raviez

Ook in ander prozawerk van Bernlef klinken zijn toneelervaringen door, zoals in de verhalen ‘De partner’ (uit: *Onder ijsbergen*) en ‘Gewoon toneel’ (uit: *Anekdotes uit een zijstraat*) en de quasi-documentaire verslagen, genummerd *2* en *4* uit de bundel *De ruïnebouwer*.

In *2* is er sprake van een verloren gegaan of nimmer bestaand toneelstuk; de enige overlevende getuige, een acteur die heeft meegespeeld in het stuk dat volgens de communistische autoriteiten in ieder geval nooit had mogen bestaan, kan bij ontstentenis van heldere, specifieke herinnering niet het bewijs leveren dat het stuk er ooit is geweest en dat het ooit is gespeeld. Twijfel overheerst, want heeft de getuige niet uit lijfsbehoud zijn geheugen geprest tot vergeten?

En aan het eind van verslag *4*, na vruchteloze pogingen om de persoonlijkheid van Alfred Speer door middel van aanschouwing van diens bouwwerken en foto's en lezing van diens geschriften te doorgronden, besluit de schrijver de omweg van de illusie te bewandelen:

> Een enorme ruimte waarin decors staan opgesteld, licht bewegend nog van de laatste handelingen van de toneelknechts. De schijnwerpers gaan aan en langzaam dooft het zaallicht.
> Alleen zo kan dit onechte leven echt worden gemaakt. Een strijd van bordkarton tegen bordkarton.

Herinneringsspel

Sterf de moord is gesitueerd in een gesloten ruimte waar de personages wachten op de boot waarmee ze van hun vacantieverblijf terug naar hun verpleegtehuizen gebracht zullen worden. Vier oude mannen, ieder door een handicap in zijn bewegingsvrijheid beperkt. Johan, de lamme, compenseert zijn gebrek met praten, met het heerszuchtig uitdelen van opdrachten en bevelen. Hij koeioneert in het bijzonder de door zijn doofheid wat simpel geworden Stanley. Frits, de blinde, in zijn herinneringen een man van de wereld, leeft nog slechts voor de stem van het meisje op de cassettebanden van de blindenbibliotheek. De aanleiding voor het dramatisch conflict vormt Gerrit, de stomme, die uitsluitend door op een lei geschreven woorden met zijn lotgenoten kan communiceren.

Johans paranoia en zijn haat jegens ‘de stille’ Gerrit leidt tot een hulpeloos sterven van Gerrit. Op bevel van Johan moeten de anderen meehelpen om hun medeplichtigheid aan dit sterfgeval te verdoezelen. Ze ensceneren een volstrekt onschuldige situatie: vier gebrekkige bejaarden die sprookjeskwartet spelen. Het zijn echter niet de kaarten maar hun meest dierbare herinneringen die als de begerenswaardige inzet van het spel fungeren. De herinneringen die inmiddels voor henzelf en hun metgezellen tot afgekloven, uitgekauwde, pasklare verhaaltjes zijn geworden, die fossiele sporen van gekoesterde illusies van een zinvol en misschien zelfs wel gelukkig leven.

De herinnering; de werking van het geheugen dat in Bernlefs oeuvre een zo belangrijk thema vormt:

> Ouderdom fascineert me. Het vergeten ook, dat juist daarin zo'n grote rol speelt. Mensen die steeds meer van hun leven kwijtraken. Het vergeten vind ik een obsederend thema. Het ‘ik’ bestaat uit verleden, herinneringen. Maar wat voor relatie hebben die herinneringen met wat er echt gebeurd is? Dat merk ik aan m'n opa: dat herinneringen steeds minder echt worden naarmate je ouder wordt, maar steeds meer de vorm van een verhaal aannemen. (...) Zo treedt er een soort vervormingsproces op, waardoor je als het ware je leven kwijtraakt en op het laatst alleen nog maar met een verhaal zit dat je aanziet voor je eigen ik. Het is een soort ‘wegraken’. Het vergeten is de dood van het leven.[4.]

Nu Gerrit, de zwijger, die door zijn onvermogen tot spreken zijn herinneringen en daarmee zijn persoonlijkheid voor de vernietigende aanvallen van de anderen kon veilig stellen, er niet meer is, richt Johan al zijn vijandigheid op Stanley en Frits. Hij bezoedelt en vernielt een voor een hun herinneringen.

Als de anderen met lege handen staan, komt de omslag. Stanley en Frits keren zich tegen hun doodsvijand. Johan rest niets anders dan smalend te verkondigen dat hij zijn metgezellen al die tijd in de maling heeft genomen, dat wat zij voor zijn

authentieke herinneringen aanzagen, van a tot z verzonnen is. Terwijl hij temidden van hen verkeerde en praatte, beschermde hij zich met leugens, hield hij zichzelf onkenbaar, maakte hij van zijn leven een geheim. Tenminste, zo wil hij hun doen geloven.

Maar ook de steeds zich met de mond als zo hulpvaardig en menslievend voordoende Frits moet hebben gelogen. Hij is het die Johans verraad afstraft door hem te wurgen. Nu is het Frits die Stanley dwingt tot medeplichtigheid. Stanley moet voor hem de teksten van de sprookjeskaarten voorlezen, want Frits hoopt in die teksten een aanwijzing te vinden voor een geloofwaardig alibi. Samen zetten ze een ruzie tussen Johan en Gerrit in scène. En dan gebeurt het onvoorziene, het vreselijke:

> FRITS: Zeg op! Vooruit!!
> STANLEY (Fluisterend): Alsof ze van elkaar houden. Ja, zo ziet het eruit. Alsof Gerrit van Johan houdt en Johan van Gerrit... Johan's gezicht... weet je dat hij glimlacht, Frits, Johan glimlacht.

Frits straft de brenger van het slechte nieuws, houdt Stanley voor dat diens herinneringen aan de liefde van zijn zoon vals zijn. Frits stikt in zijn woede en Stanley blijft eenzaam achter, zich wanhopig vasthoudend aan het schamele restant van zijn illusies.

Op aanwijzing van de auteur schettert de Koning Voetbalmars van Willy Schootemeyer door de theaterruimte: een cynisch commentaar op de vermeende kameraadschappelijke verbondenheid van mannen onderling.

Niet alleen in *Sterf de moord* maar ook in *In verwachting*, *Deuren* en *Nachtrit* en op een ander niveau ook in *De ruïnebouwer* en het hoorspel *Tot horen en zien* is het conflict toegespitst op de verstandhouding tussen mannen onder elkaar. Vrouwen spelen daarin een ondergeschikte rol, zijn de intermediair tussen de strijdende mannen, functioneren als katalysator in het conflict of als waarnemer/commentator.

Voor *Nachtrit*, dat zich afspeelt in de wereld van de taxichauffeurs, waarin Bernlef thematisch de omgangsvormen binnen een mannengemeenschap aan de kaak stelt, de vermeende solidariteit, de stoerheid die de onzekerheid moet wegdrukken, de ruwe gemoedelijkheid die maar al te gemakkelijk overgaat in agressie, zijn het Lilly en Irma die het tegenwicht leveren. Maar beide vrouwen leggen zich uiteindelijk neer bij de bestaande situatie, passen zich aan aan de door mannen bepaalde gedragscodes.

In *De ruïnebouwer* is het enige vrouwelijke personage, Leni Riefenstahl, teruggebracht tot de versteende idee van ‘das ewig weibliche’, en ze kan zonder problemen vervangen worden door het gipsen beeld van Walt Disney's Sneeuwwitje. Binnen het fascisme, de ultieme mannencultuur, is er geen plaats voor de levende vrouw.

De suggestie van absurdisme

De structuur van *Sterf de moord* is bepaald door de conflicten Johan/Gerrit, Johan/Frits en Frits/Stanley, en elk van de drie bedrijven eindigt met een dode. Het onmiskenbare, zij het ongrijpbare, slechts door de paranoia van de personages veroorzaakte thrilleraspect en het een voor een wegvallen van de personages roept onmiddellijk de associatie op met *Ten little Niggers* van Agatha Christie. Maar meer nog herinnert de absurde sfeer aan het werk van Ionesco. De gewone spreektaal die onder het oppervlak van oeverloos leuteren een onmiskenbare dreiging verbergt, doet denken aan de dialogen van Pinter. Het onbestemde wachten en de wrede heer/knechtverhouding lijken te verwijzen naar *En attendant Godot* van Beckett. Bernlef plaatst zelf echter *Sterf de moord* niet binnen de stroming van het absurdistische theater:

> Het paradoxale van dit stuk is dat het taalgebruik zeer realistisch is, maar door stylering daarvan afwijkt. Absurdistisch kun je het niet noemen. (...) Ook al is dat absurdisme bij mij ad absurdum doorgevoerd.[5.]

Het absurdistische element in *Sterf de moord* komt niet voort uit een ontregeling van de taal. Integendeel, de dialogen blinken uit in een, zij het uiteraard gestileerde, natuurgetrouwe weergave van de alledaagse spreektaal van ‘gewone’ mensen. Hierin verschillen de dialogen uit *Sterf de moord* niet van de volgende, als typisch realistisch aangemerkte stukken van Bernlef. Ook het overwicht van de taal, de taal als handeling, en de taal die slechts functioneert voor een langs elkaar heen praten, is niet kenmerkend voor het eerste toneelstuk van Bernlef.

Het is dan ook minder de taal, de dialoog, die *Sterf de moord* het karakter van een wat onwezenlijke, maar zeer beklemmende nachtmerrie verschaft. De absurditeit van de handeling vloeit voort uit vondsten van de auteur: de dwangmatige, sterk

overtrokken achterdocht van het personage Johan (een achterdocht die niet psychologisch is gemotiveerd en die al heel snel besmettelijk blijkt te zijn) en ook de setting: het vermoeden van de aanwezigheid van verplegend personeel, dat zich vreemd genoeg nooit laat zien. Maar bovenal zet de nogal gewilde vondst van het sprookjeskwartet als middel om een alibi te verschaffen de onwerkelijke toon; geen oude man, of hij moet misschien diep dement zijn, zal het in zijn hoofd halen om naar een zo inadequaat middel te gijpen om de verdenking van moord van zich af te wentelen.

De personages in *Sterf de moord* zijn dan ook minder psychologisch gefundeerde karakters dan prototypen, menselijke zetstukken aan de hand waarvan de auteur zijn grote thema's van de gesloten mannengemeenschap en de werking van geheugen en taal, en het belang van de herinneringen voor de constructie van de persoonlijkheid uiteenzet.

Sterf de moord is een ideeëndrama waarin een mengeling van extreem realistische en symbolische elementen gebruikt wordt om op een abstract cerebraal niveau te verwijzen naar de geestelijke processen die bepalend zijn voor de

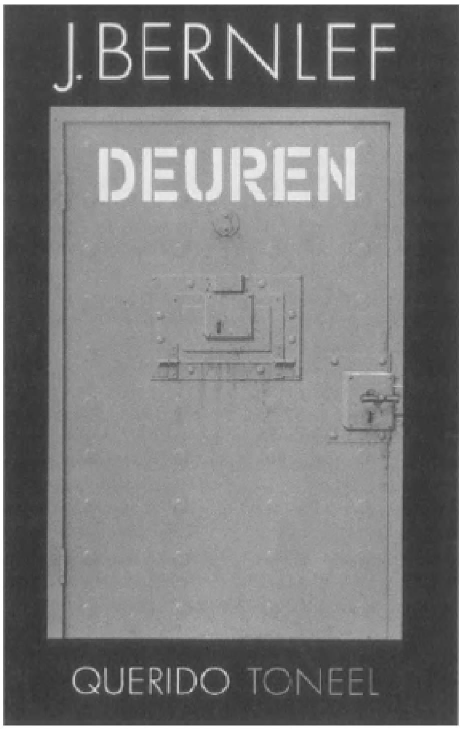
werkelijkheid van het ik en het collectief, de samenleving. Het kwartetspel kan beschouwd worden als het symbool voor het illusionaire, sprookjesachtige, het verhalende karakter van de herinneringen; kaarten en herinneringen zijn immers inwisselbaar. Net als de volks-sprookjes voor een culturele gemeenschap een achtergrond van onbewuste, gezamenlijke kennis en gedeelde culturele identiteit vormen, zijn de herinneringen in deze kleine mannengemeenschap een bindende factor, het onbestemde weten waaruit de sociale hiërarchie en de gedragscodes zijn ontwikkeld.

Johans bekentenis dat hij zijn herinneringen heeft gelogen kan daarom de ingrijpende betekenis van verraad aan de groep krijgen, een smet die alleen door moord kan worden uitgewist. De moord en de sterfgevallen laten zich op dit meer symbolische niveau interpreteren als karaktermoorden: wie zijn herinneringen niet kan uitwisselen is bedreigend en wordt letterlijk doodgezwegen, wie zijn herinneringen deelt, geeft zich bloot, voegt zich in de groep en maakt zich tevens kwetsbaar voor destructieve aanvallen op zijn persoonlijkheid.

Met *Sterf de moord* heeft Bernlef zeker niet bedoeld een anecdotisch stuk over de ouderdom, 'de ouderdom komt met gebreken', te maken. Niet voor niets heeft hij de voorkeur gegeven aan jonge acteurs die de oude, gehandicapte mannen moesten uitbeelden en niet als bejaarde geschminkt spelen. Deze keuze is bepaald door een grote afkeer voor 'het theater van de uiterlijkheid', voor de voyeuristische sensatie die door ondubbelzinnig realisme al snel wordt uitgelokt.

Onderstroom

Van meet af aan noemt Bernlef als zijn ideaal een toneelstuk dat uit twee lagen bestaat. 'Je ziet toneelbeelden en tegelijkertijd ontstaat er in jezelf een heel ander verhaal.'[6.] Uit het interview waarin de desbetreffende uitspraak wordt vermeld, blijkt dat het Bernlef niet is te doen, zoals Koolhaas de schrijver gemelijk parafraseerde, om een toneelvorm waaruit elke emotie is geweerd en waarbij de toeschouwer maar voor de emoties moet zorgen. De schrijver heeft slechts een afschuw van theater waarin 'de dramatisch buitenkant' overheerst, alle emoties op het toneel helemaal worden uitgespeeld, omdat uit zulk een theater een onderschatting van de toeschouwer spreekt. Wat Bernlef verlangt, is een wezenlijk verschil tussen de emoties op het toneel en de emoties in de zaal. De onderstroom van het toneelstuk maakt het het publiek mogelijk om een intellectuele kwaliteit toe te voegen aan de emotie die de dramatische handeling sec oproept.



In latere interviews ontvouwt Bernlef een meer uitgewerkt idee over de oppervlakte van het verhaal en de onderstroom, de realistische weergave en de symbolische stilering. Zijn verhandeling klinkt als een verweer tegen de recensenten die eensgezind zijn volgende stukken, *In verwachting, Deuren* en *Nachtrit* als onversneden realistische drama's opvatten. In alledrie de stukken is de dramatische situatie terug te voeren op een maatschappelijk probleem, op de actualiteit. Voor *In verwachting*: de woningnood; *Deuren*: de dubbelzinnige positie van de gevangenbewaarder in een van progressieve tolerantie bol staande maatschap-

pij; en *Nachtrit*: de racistische en sexistische tendensen in de samenleving, uitvergroot aan de hand van de harde wereld van het nachtelijke taxibedrijf.

Maar Bernlef distantieert zich van het realisme:

> Dat begrip bestaat niet met betrekking tot het toneel. Dat is een schijndiscussie. Alles wat er op het toneel gebeurt is stilering, een verheviging van de werkelijkheid. Als het publiek iemand op het toneel een zakdoek uit zijn zak ziet halen, dan betekent dat iets, dan verwijst dat ergens naar. Documentair toneel kun je het ook niet noemen. Het kenmerk hiervan is dat gebeurtenissen en bestaande teksten zo letterlijk mogelijk in een stuk worden opgenomen. Als je puur documentair werkt dan kun je die 'onderstroom' er niet in leggen. Dan gaat de werkelijkheid belemmerend werken. Dat heeft dan te maken met het aanbrengen van een stilering.[7.]

Deze stilering is te vinden in een soms nadrukkelijke, soms terloopse vorm van symbolisme. Zo wordt in *In verwachting*, een stuk dat alle kenmerken heeft van het neerdrukkende Hollandse binnenhuis-realisme, de hooggestemde levensverwachting van de jonge schoonzoon Paul afgezet tegen de nostalgische lethargie van schoonvader Kees door middel van een veranderde meubilering van het woonvertrek, de gedwongen verhuizing van Kees naar het souterrain, de aanschaf van een zeilboot, de zwangerschap van echtgenote/dochter Anna, waarbij boot en zwangerschap in elkaars verlengde komen te liggen wanneer Anna tijdens een ruzie eerst het mes op haar buik richt en later met dat mes het zeil stuksnijdt.

In *Deuren* worden gevangenisdeuren, woon-deuren en kastdeuren op slot gedaan, waarmee de gevangenbewaarder tevens de gevangene wordt. En in *Nachtrit*, waarin iedereen geheimen voor elkaar heeft en iedereen verlangt naar liefde en vertrouwelijkheid, manipuleren de personages met elkaars tassen, heeft de ene een sigaret en de andere de aansteker. Bovendien gaat het gesjouw met de doodgereden hond een verbintenis aan met de in een vlaag van woede (misschien) vermoorde taxipassagier(e), en die weer met een gemolde speelgoedhond.

Bij al dat symbolisme blijft Bernlef echter vasthouden aan een sterke mate van realisme. Heel anders dan wat Levano met zijn bewerking van *Hersenschimmen* heeft gedaan: de roman is op het toneel een symfonisch stuk geworden met een verdrievoudiging van de hoofdpersoon, een abstractie waarin 'de' werkelijkheid van taal, herinneren, vergeten, depersonalisatie aanschouwelijk is gemaakt in een eigen theatrale werkelijkheid.

Bernlefs keuze voor een directere, herkenbare band met de omringende werkelijkheid is wellicht gelegen in zijn visie op het belang van kunst: 'Je gebruikt kunst om een soort waardigheid te geven aan 90 procent van het menselijk leven dat nooit gezien wordt.'[8.]

Thrillerachtig

Afgezien van *Hallo, hallo meneer van Dam* dat in extreme mate tegemoetkomt aan alle tot cliché verworden eisen van het jeugdtheater: de lollige terzijdes, de dappere kinderen die de goeie verdedigen tegen de slechterikken, de gezelligheid van vroeger, de menselijkheid versus de kille commercie en technologie, de uitnodigende liedjes en het belachelijk maken van de schurkachtigen - vertoont de rest van Bernlefs

dramatisch werk een sterke thematische verwantschap. Niet alleen komen de diverse thema's telkens in de toneelstukken terug, dezelfde thema's zijn ook te vinden in de rest van zijn oeuvre, thema's als de gesloten gemeenschap, het geïsoleerd en opgesloten zijn, de dubieuze mores van de mannengemeenschap, de uit herinneringen opgebouwde persoonlijkheid, het geheugen en het vergeten, de taal als middel tot communicatie en meer nog tot schijn-communicatie. Daarnaast zijn er afgeleide motieven als het hebben van geheimen voor elkaar, de ondraaglijkheid van het alles weten van de ander, de dreiging die uitgaat van het zwijgen, en niet te vergeten de thrillerachtige kwaliteit van het plot. Dat laatste ontbreekt alleen bij *In verwachting*, maar in *De ruïnebouwer* is het aanwezig in de vermomming van de grand-guignol-effecten waarvoor de nazi-geleerde Alfred Plancken verantwoordelijk is. Plancken is een dolgedraaide kruising tussen Hitler en Speer, de gematerialiseerde genius van het fascisme.

De thrillereffecten: de al dan niet vermeende moorden en de dodelijke dreiging werken in eerste instantie spanningverhogend, maar leiden uiteindelijk tot een anti-climax wanneer blijkt dat alle sensatie op niets en niemendal is gebaseerd. Misschien niet bedoeld als louter

effectbejag, maar voortkomend uit de idee *homo homini lupus*, resulteren deze thrillerelementen in een wrevelig gevoel zich voor niets te hebben druk gemaakt. Toneelcritici veroordelen het thrilleraspect als een wat goedkope poging om dramatische spanning te creëren en bekritiseren het gebrek aan psychologische motivering van de personages als onderbouwing voor de drastische handelingen die ze ondernemen. De waarschijnlijkheid maakt volgens deze kritiek plaats voor de aanschouwelijkheid.

Niet alleen deze geforceerd aandoende manier om dramatische spanning teweeg te brengen maar ook de neiging tot een wat statische structuur staat in schril contrast tot de levendige, goed bekkende dialogen. Weliswaar bestaat het leeuwedeel van de toneelhandeling uit taal, de bittere en vaak macabere humor geeft aan de dialogen vaak een schitterende glans. In het plechtstatige schouwspel *De ruïnebouwer*, compleet met commentatoren, reien en allogorische trekken à la *Elckerlyk*, leveren de dialogen niet zelden slapstick-achtige momenten op, zoals in het gesprek tussen de Leider en zijn architect:

LEIDER: (...) Welk materiaal is het beste bestand tegen luchtaanvallen Speer?

SPEER: Gewapend beton uiteraard.

LEIDER: Bouw dan locomotieven van gewapend beton Speer. (...)

LEIDER: En dan nog dit Speer. Voor op iedere locomotief dient een klein Leiders-balkon gebouwd te worden. Onze locomotieven zullen rijdende bouwwerken zijn waarmee ik triomferend de grenzen van Europa zal overschrijden.

SPEER: Ach, nu we ze toch van beton maken. Natuurlijk Leider, dat gaat in één moeite door.

(...)

LEIDER: Een kleinigheid nog Speer. Het balkon dient van onderen een gootje te hebben met een afvoerpijp aan de zijkant, onopvallend weggewerkt, dat spreekt. Wanneer ik eenmaal op een balkon sta moet ik niet door menselijke behoeften van mijn post geroepen hoeven te worden.

Een goed oor

In *Nachtrit* toont Bernlef welk een goed oor hij heeft voor de rauwe humor van de Amsterdamse taxibestuurders.

COR: (...) Zeg, weet je wat ik laatst met zo'n roetmop had. Komt er een met een broodje warm vlees achterin zitten. Ik zeg vader, dat eet jij eerst buiten even rustig op. Van die loshangende lappen met jus, weet je wel. Ja, je moet op je bekleding letten. Weet je wat ie zegt? Chauffeur, zegt ie - want zo praten ze hè - chauffeur, jij rijdt en ik eet. Van mijn belastingcenten dan wel, zeg ik.

(...)

COR: Café Tiny. Daar heb ik nog eens een bevalling vandaan gehaald. Moet je je voorstellen. Ligt er een vrouw overdwars op de achterbank. ‘Sneller, sneller, sneller. Ik hou het niet meer.’

LILLY: En je bekleding?

COR: Wat?

LILLY: Nou, je wou toch liever geen warm vlees op je bekleding?

Het levendige taalgebruik en de achtergrond van de almaar via de mobilofoon met elkaar converserende taxichauffeurs maakt *Nachtrit* bij gebrek aan uiterlijke actie eerder tot een hoorspel. Een paar jaar later schrijft Bernlef dan ook een hoorspel: *Tot horen en zien*. Twee controleurs van de Radio Controle Dienst jagen achter een merkwaardige piraat aan. In de illegale uitzending lezen een man en een vrouw om beurten voor uit een tekst, een beschrijving van de gruwelen van een bombardement. Ze proberen zich door de geschreven woorden heen een voorstelling te maken van het onvoorstelbare. Als leidraad kan alleen het eigen leven gelden: 'Je moet je eigen leven gebruiken om dat van anderen te kunnen begrijpen.' In een aansluitend gesprek met de schrijver van die tekst blijkt dat het schrijven de remedie is tegen het vergeten, het vervluchtigen van de herinneringen tot een kosmisch ruis, de steeds zwakker wordende schreeuw van de gewonden.

Met deze verklaring, afgelegd door het personage in *Tot horen en zien*, heeft de schrijver Bernlef tevens een rake typering gegeven van zijn eigen drijfveren: schrijven is ook voor hem een strijd met de taal tegen het vergeten. Bernlefs oeuvre laat zich dan ook lezen als een verslag van dit aanhoudende gevecht en vormt impliciet een gedenkteken voor de weliswaar slechts literaire triomfen, behaald op de dood

die in de onschuldige vermomming van een falend geheugen op kousevoeten het leven binnensluipt.

Literatuur

Bernlef, J. *De ruïnebouwer. Een verslag. Een schouwspel*, Querido, Amsterdam 1980.

Bernlef, J. *Deuren*, Querido, Amsterdam 1977.

Bernlef, J. en Gilius van Bergeyk *Hallo, hallo meneer van Dam*, script, Nederlands Theater Instituut.

Bernlef, J. *In verwachting*, script, Nederlands Theater Instituut.

Bernlef, J. *Nachtrit*, Querido, Amsterdam 1979.

Bernlef, J. *Sterf de moord*, uitgave Toneelgroep Centrum, Amsterdam 1973.

Levano, Chaim *Hersenschimmen*, International Theatre Bookshop/Toneelgroep Centrum, Amsterdam 1986.

Eindnoten:

1. Ab van Ieperen in de Amersfoortse Courant, 17.11.1973.
2. Anton Koolhaas in Vrij Nederland, 1.12.1973.
3. B. Stroman, *De Nederlandse toneelschrijfkunst. Poging tot verklaring van een gemis*, Moussault, Amsterdam 1973.
4. Ischa Meyer in de Haagse Post, 23.5.1972.
5. anoniem in de IJmuider Courant, 10.11.1972.
6. anoniem in De Nieuwe Linie, 14.11.1973.
7. Dirkje Houtman in Trouw, 9.2.1979.
8. ibidem.

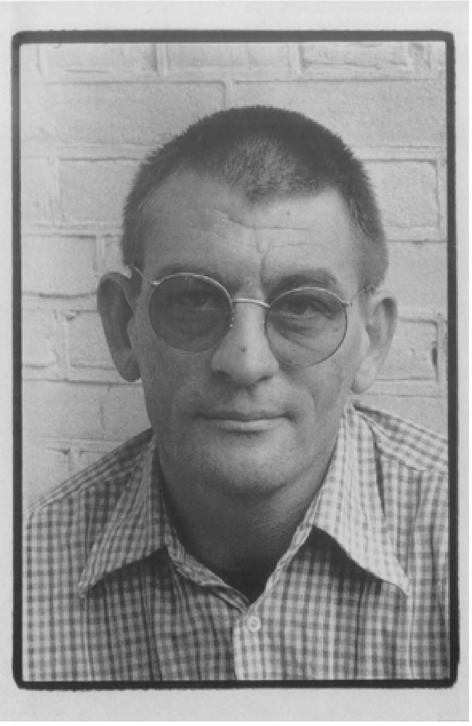


foto: Steye Raviez

Joost Niemöller
Bernlef en Raster

Er zijn twee Rasters. De eerste stond onder redactie van H.C. ten Berge; een literair tijdschrift dat verscheen van 1967 tot en met 1972. In het inhoudsoverzicht van alle nummers uit deze eerste Raster komt de naam Bernlef niet voor. Wel die van de andere redacteuren die aan de latere versie van Raster deel zouden nemen; H.C. ten Berge natuurlijk, P.W.M. de Meijer en J.F. Vogelaar.

Bernlef zal zich in deze eerste versie van het blad ook niet zo thuisgevoeld hebben. Aanleiding daartoe kan in elk geval moeilijk het programmatisch aandoende essay geweest zijn dat Ten Berge schreef in het eerste nummer. Dit stuk, ‘De ingezonden mededeling en nog wat’, handelt over de poëziekritiek. Over Bernlef als poëziecriticus is Ten Berge weinig positief. Samen met Buddingh' wordt Bernlef bij de ‘Barbarberstijl’ ingedeeld: ‘Vooral Bernlef preekt graag voor eigen parochie; beter gezegd, hij kan niet anders. Datgene wat relatie onderhoudt met z'n eigen poëzie is hem sympathiek, de rest laat hem eigenlijk koud of op z'n minst onverschillig. Die rest onttrekt zich aan zijn waarneming; hij zal er neutraal, nietszeggend, afwijzend of helemaal niet over schrijven.’

Opvallend is het overigens dat Bernlef veel later, in de ‘nieuwe Raster’ deze kritiek van Ten Berge zal beamen (zie Hans Tentije: ‘In gesprek met vijf kritici’, Raster 32): ‘Ik ben ook een typische werkplaatskriticus geweest. Ik zag het als een vorm van kannibalisme, van het je eigen maken van het werk van een andere dichter die je aansprak, waar je dacht zelf iets aan te kunnen hebben. Dat geeft een vorm van partijdigheid die best ter diskussie gesteld mag worden. Je hebt blinde vlekken.’) Later zwakt Ten Berge zijn oordeel af, en noemt hij Bernlef en Buddingh' ‘geen onredelijke figuren’, die men niet tot de ‘slechte critici’ mag rekenen'. Maar een gastvrij onthaal is toch iets anders. Ook andere vertegenwoordigers van de ‘Barbarberstijl’, als Buddingh', Schippers en Vaandrager, zijn trouwens veelzeggend afwezig in het Raster inhoudsoverzicht 1967-1972.

Enkele jaren later, in 1970, komt Bernlef toch nog voor in de ‘oude Raster’. Onder de titel *Literatuur in diskussie* wordt in nummer IV/2 de samenvatting afgedrukt van een tweetal gesprekken met auteurs die ook in de latere versie van Raster veelvuldig aanwezig zullen zijn: H.C. Ten Berge, J. Bernlef, Rein Bloem, Gerrit Kouwenaar en Jacq Firmin Vogelaar. Deze gesprekken vonden in een ontspannen onderonssfeer plaats, maar Bernlef ziet zich wel telkens genoodzaakt tegen de anderen stelling te nemen. Barbarber komt ter sprake, het blad waartegen Ten Berge, Vogelaar en Kouwenaar theoretische bezwaren hebben, terwijl Bloem vooral praktische bezwaren ziet. Bernlef neemt overigens afstand van zijn Barbarber-verleden: ‘We moeten nu iets anders verzinnen. Het is leuk geweest.’

Bernlef heeft in die tijd een poëziekroniek in De Gids, die door zijn gesprekspartners onder vuur wordt genomen. Hij heeft het werk van Ten Berge en Faverey omschreven als ‘intellektualistische droogkloterij’. In het gesprek scherpt hij zijn afkeer nog eens aan: ‘Het interesseert me geen moer. Ik kan het nauwelijks uitlezen.’ In een samenvattende zin wordt nog een verschil aangegeven tussen Bernlef en zijn gesprekspartners: ‘Bernlef zoekt in een werk het anekdotische, de anderen bekijken een tekst allereerst op de konstruktie en de taal.’

Verder houdt Bernlef, zo lijkt het, een pleidooi voor de zintuiglijkheid van kunst, waar de anderen kritische kanttekeningen bij maken. Maar het verloop van dit deel van de discussie is helaas wat al te fragmentarisch en te ‘incrowderig’ om er een lijn in te ontdekken. Met name zeg ik ‘helaas’, omdat Bernlef hier wel een relatie legt met wat in zijn latere Rasterstukken ook nadrukkelijk naar voren zal komen:

‘Het is niet voor niets dat ik er altijd zoveel beeldende kunstenaars bijsleep in mijn betogen. Ik hecht ontzaglijk aan een zintuiglijke benadering.’

Engagement

In elk geval kwantitatief gezien veel nadrukkelijker is de aanwezigheid van Bernlef bij de

tweede versie van Raster, die in 1977 voor het eerst verscheen en nog steeds bestaat. Bernlef heeft vanaf het begin deel van de redactie uitgemaakt, samen met Meijer, Vogelaar en Ten Berge, en hij bleef redakteur tot en met het 'tien jaar Raster'-nummer 40, in 1986. In die tien jaar heeft hij met zeer veel essays, vertalingen en gedichten aan het blad bijgedragen, terwijl hij ook meerdere malen de eindredaktie van een nummer op zich nam.

In het tweede nummer wordt de toon van het nieuwe Raster meteen gezet met het thema 'avantgarde'. Opgenomen in dit themanummer is ook een *Gesprek over Nederlands proza en avantgarde*, waar voor een deel dezelfde auteurs aan deelnemen als aan het hierboven vermelde gesprek: Ten Berge, Rein Bloem, Vogelaar, Bernlef, aangevuld met anderen als Sybren Polet. Als de vraag aan de orde komt in hoeverre avantgarde in Nederland ook maatschappelijke relevantie had of heeft, is Bernlef heel uitgesproken: 'Als je bv. Duitsland en Skandinavië bekijkt, waar de literatuur in de zestiger jaren heeft geprobeerd aansluiting te vinden bij ontwikkelingen op het sociale en politieke vlak, en daarvoor ook literaire vormen heeft proberen te vinden, moet je vaststellen dat zoiets in Nederland niet is gebeurd.'

Op deze kwestie keert Bernlef in hetzelfde Raster-nummer uitgebreider terug met het essay: 'De beslissende jaren 60. De hedendaagse Zweedse literatuur'. In vergelijking met de voor hem zo belangrijke Zweedse literatuur (het is niet zomaar dat hij voor Raster zeer veel Zweedse literatuur heeft vertaald; ik kom daar nog op terug) weet Bernlef een uitgesproken visie op de naoorlogse Nederlandse literatuur te ontwikkelen:

> De literaire gebeurtenissen in de jaren zestig en zeventig zijn dan ook alleen maar te begrijpen wanneer je de invloed van de beweging van Vijftig terugbrengt tot zijn ware proporties; een hoognodige inhaalmanoeuvre van voornamelijk poëzie, die de vorm van de naoorlogse dichtkunst diepgaand heeft veranderd, maar de literaire mentaliteit onvoldoende. Die was en bleef beheerst door het individualisme van iemand als bijvoorbeeld Du Perron, een individualisme dat zich baseerde op humanitaire en hoogst subjectieve waardeoordelen. Een kritiek die literaire veranderingen in verband kon brengen met maatschappelijke verschijnselen kon in dat klimaat niet ontstaan.

Foto

Nu moet wel gezegd worden dat Bernlef zelf een dergelijke vorm van literaire kritiek in een maatschappelijk kader niet of nauwelijks beoefend heeft. Uitzonderlijk is een essay over de Nederlandse poëzie: 'Sur Place. De foto als embleem voor twee jaar Nederlandse poëzie' in Raster 22. De inleiding is in elk geval van engagement doortrokken:

> De poëzie is geen ommuurd territorium, los van de rest van de wereld, maar een seismograaf die reageert op veranderingen in die maatschappij en de mogelijk grootste verandering is wel het steeds sterker wordende besef zonder een idee over de toekomst te leven.
> Eerst was de toekomst aan de religie, daarna aan de ideologie en nu begint de poëzie de eerste signalen te geven van een wereld zonder

toekomstbeelden en waarin misschien weer een kans bestaat om die verbroken relatie tussen rede en natuur te herstellen.
Het beeld dat veel Nederlandse dichters daarvoor op dit ogenblik gebruiken is dat van de foto.

Helaas werkte Bernlef dit toch wel wat vage theoretische kader niet verder uit. (Wat is bijvoorbeeld de relatie tussen een verdwijnend idee over de toekomst en een verbroken relatie tussen rede en natuur?) De zwaar aangezette nadruk op het engagement keert in het essay niet meer terug; Bernlef beperkt zich tot het schetsen van het foto-thema bij toen ('82) net verschenen bundels.

In het kader van het hierboven bij Bernlef geciteerde ‘individualisme’ en de ‘hoogst subjectieve waardeoordelen’ die hij verwerpt, moet overigens aangetekend worden dat met name hijzelf zich daaraan in Raster nogal eens schuldig maakt. Van het type ‘persoonlijke ontboezemingen’ treffen we een staaltje aan in het artikel ‘Het liegbeest’, Raster 43 (‘Ik denk dat ik ongeveer zes jaar was toen mijn vader een 1 april grap met mij uithaalde...’). Over Cortàzar (In ‘Cortàzar: De eeuwige speler’, Raster 34): ‘12 februari 1984 stierf Julio Cortàzar, negenenzestig jaar oud. Ik herinner me nog dat ik enkele dagen later de krant open-

sloeg en het slechte nieuws las met het lichte ongeloof waarmee je kennis neemt van de dood van iemand die nog heel jong was. Eerst het gevoel van: dit kan niet, en dan, meteen erop, de ongerichte woede van: het mag niet.' Een heerlijk inconsequent voorbeeld van een 'hoogst subjectief waardeoordeel' geeft Bernlef in een, overigens prachtig, stuk over Maurice Gilliams, 'De man achter het venster', Raster 16:

> Enkele jaren daarvoor had ik met mijn ouders een zomervakantie doorgebracht op het landgoed Bekesteijn, bij Velzen. We kampeerden er op een ANWB-terrein midden in de bossen. Het landhuis was door Duitse officieren tijdens de oorlog totaal uitgewoond. Dagen zwierf ik om en in het slordig dichtgespijkerde landhuis; mijn kasteel. Ik rook de muffe lijmlucht aan de achterkant van stroken losgeraakt behang, duwde mijn vinger in de gaten in de kalkmuren (kogelgaten?) en besnuffelde daarna mijn vinger zonder te weten waarom ik dit alles deed. Het verschafte mij een vreemd genot omdat ik moederziel alleen in dat landhuis ronddwaalde, over kapotte vloeren sprong, door weggebroken traptreden in de modderdonkere kelder keek, waarin ik een steentje liet vallen, dat met een lichte ronde plons in het zwarte water verdween. Als ik mij nu eens net zo naar beneden liet vallen. Ik kreeg tranen van zelfmedelijden in mijn ogen. Eenmaal buiten plofte ik voorover in het donkere gras. Met gesloten ogen snoof ik de geur van gras en aarde op. Ik huilde zonder oorzaak of reden. Dat alles vond ik in *Elias* terug.

In elk geval heeft Bernlef nooit de kant uit willen gaan van mede-redacteur J.F. Vogelaar, die een ver doorgevoerde poging ondernam literair experiment en engagement te koppelen en daarbij ieder individualisme ondergroef. Dat leidde tot een vorm van literatuur, waarnaast Bernlef zich traditioneler, en zeker individualistischer opstelde. In Raster 9 schrijft Bernlef naar aanleiding van een discussie over Handke: 'Een romankunst die de inleving, de herkenning zo dogmatisch aan de kant wil zetten als Vogelaar het wil, zet zich mijns inziens op dood spoor. In de literatuur gaat het inderdaad om "mensenboeken", zoals Vogelaar zo schamper opmerkt.'

Praktisch

Het engagement van Bernlef is in Raster vooral praktisch van aard. In Raster 11 schrijft hij een column-achtig stuk over de ideeën over cultuurpolitiek bij Den Uyl, in Raster 13 gaat hij op vergelijkbaar puntige wijze in op een rapport van D'66 over het literaire boek, in Raster 7 is er alweer heel korte, opbouwende kritiek op de organisatie van Poetry International. Het lijkt vooral de sociologie om de literatuur heen te zijn, die Bernlef in zijn uitgesproken geëngageerde stukken bezig houdt. Zijn stijl wordt dan veel journalistieker, veel afstandelijker van aard. Het staat een beetje raar, tussen al die zwaar literaire bijdragen in Raster.

Geangageerd en journalistiek is ook zijn ironische stukje 'Heel het raderwerk', een wel of niet fictieve brief in Raster 40 over het cultureel klimaat in Nederland, uitgelegd aan iemand in Zweden (!). Het opent met een anekdote over twee scholieren die literatuur uitsluitend zien als iets om snel carrière mee te maken, er wel voor zorgend niet al die boeken te lezen: 'Ze hadden een abonnement op het

tijdschrift Bzztôhbulletin. Dat was zo'n handig tijdschrift. Ieder nummer was aan het werk van een bepaalde schrijver gewijd. Artikelen, interviews, alles wat over zo'n man of vrouw geschreven was, werd door de redaktie bij elkaar geharkt en in zo'n nummer gezet. En als je dat dan gelezen had, dan wist je alles over die schrijver wat je weten moest.' Het cultureel klimaat in Nederland, concludeert Bernlef, is een schimmenspel met acteurs die geleende teksten uitwisselen. Een intrigerende observatie als deze zou zich kunnen lenen voor literaire uitwerking, maar het lijkt veelzeggend dat juist op dat punt de *schrijver* Bernlef niet thuis geeft. Is de Nederlandse realiteit niet eenvoudigweg te gewoon, te platvloers voor werkelijk literair engagement? Of... zit de afkeer zo diep dat het zich niet literair wil laten uitdrukken?

Veel later, in een kort artikel over Seamus Heany ('De Oosteuropese poëzie als sparring partner', Raster 45) breekt Bernlef in elk geval een lans voor het engagement van de Oosteuropese poëzie. Tegelijk blijkt uit dit stuk dat Bernlef's visie op het engagement zich ontwikkeld heeft:

Henk Bernlef, 14 jaar

Henk Bernlef wint de Reina Prinsen Geerligsprijs, november 1959

Henk Bernlef trouwt met Eva Hoornik. Getuigen: Marga Minco en Rob Nieuwenhuis. Op de 2e rij: Ed Hoornik, Liesel Hoornik-Nussbaum en de heer en mevrouw R. Marsman.

Het spreekt vanzelf dat Heany noch ik pleiten voor een of andere vorm van ‘geangageerde’ poëzie. De titel van zijn essay-bundel toont het conflict tussen dichter en maatschappij juist heel goed aan: de tong regeert en *wordt* geregeerd - door de buitenwereld. Het gaat niet om het oplossen van dat conflict maar juist om het levend houden van een conflictueus bewustzijn vanwaaruit het gevecht tussen binnen- en buitenwereld op het scherp van ieder woord kan worden uitgevochten.

Afbeelding-werkelijkheid

Wat Bernlef buitengewoon bezighoudt in zijn Raster-bijdragen - het is in het voorgaande al enkele malen aan de orde gekomen - is de relatie afbeelding-werkelijkheid.

In een polemisch artikel over de verandering in de poëzie van Kopland (‘De utopie van het moment’, Raster 32) merkt Bernlef op over de latere poëzie van Kopland: ‘Van een eenvoudige relatie tussen werkelijkheid en taal is geen sprake meer.’ Naar aanleiding van een geciteerd gedicht, constateert hij dan: ‘Door de afbeelding te ontkennen en de tekst zelf te verzelfstandigen wordt de dichter in dit proces van “afschrijven” zichtbaar.’

Over de Amerikaanse, naturalistische schilder Charles Sheeler schreef Bernlef het essay ‘De dollar als stilleven’ (Raster 27/28): ‘Sheeler beeldde zijn onderwerpen niet uit als een topografische weergave van de werkelijkheid, al zag het er op het eerste gezicht wel zo uit. De titels die hij zijn schilderijen meegaf wijzen in een andere richting. Vijf fabrieksschoorstenen krijgen de titel *Fuga* mee en een arrangement van half transparante door en over elkaar heen geschilderde huizen noemde hij *Architectural Cadences*.’ En in het concluderende einde van het artikel: ‘Inderdaad bezitten zijn schilderijen het tweeslachtige van iemand die niet wenste te kiezen tussen twee- of driedimensionale illusie. Dat tweeslachtige maakt zijn beste doeken juist zo geheimzinnig. Het is de kier tussen droom en werkelijkheid, een verwijzing naar de stilstand die hij schilderde terwijl alles om hem heen in voortdurende beweging was.’

In Raster 19, met als thema de zestiger jaren, houdt Bernlef een gesprek met zichzelf onder de titel ‘Het herontdekken van de blote huid’. Daaruit: ‘V: Wat zijn volgens jou de toonaangevende ideeën uit die tijd? A: Het wegpoetsen van de tegenstelling in begrippen als kunst en werkelijkheid. Een kunst die daarom meer proces- dan produktgericht was.’ In ‘De ruïnebouwer; (Raster 13), het fragment van een geconcentreerde tekst over Speer, opent Bernlef met juist een analyse van de foto's die er van Speer zijn gemaakt: ‘Nee, ook de foto's laten niets los. In uniform, in civiel, steeds is hij uiterst korrekt.’ Een hierbij aansluitende gedachte trof ik aan in een essay over de fotograaf Walter Evans (‘Walter Evans: Archeoloog van de oppervlakte’, Raster 21): ‘Mensen denken met foto's het verleden “vast te houden”, zoals ze zegen, maar de foto is nu juist het meest dramatische bewijs dat niets vast te houden valt, “geen geur, geen seconde van toen”.’

Ook in de gedichten die Bernlef in Raster publiceerde is het opvallend hoe vaak een foto, of een schilderij de aanleiding vormt, of zelfs het eigenlijke onderwerp blijft. Eén keer vormt een ook afgedrukte foto de traceerbare aanleiding voor een gedichtencyclus. (‘Wonen aan zee’, Raster 11.)

Heel interessant is in verband met het thema afbeelding-werkelijkheid een tekst van Jean Genet, die Bernlef, natuurlijk niet zomaar, voor Raster vertaalde: ‘Het atelier van Alberto Giacometti’ (Raster 9). Daarin geeft Genet een diepgravende beschrijving van het doorgronden van de werkelijkheid juist door het maken van afbeeldingen bij de kunstenaar Giacometti.

Ook zijn er de notities die Bernlef in Raster 23 publiceerde (‘Voor gezien’) bij al bestaande notities van de filmer Robert Bresson. Deze tekst biedt een stilistisch uitgebalanceerd kijkje in de keuken van een schrijver, zoals je dat bij een interview nooit zo gedetailleerd kunt krijgen. Een aantal notities hebben betrekking op de relatie tussen afbeelding en werkelijkheid:

> Bij het schrijven als het ware uit de ooghoeken werken. Wat zich centraal in het blikveld opdringt vertoont bijna altijd de valse toon van de ingestudeerde pose. De essentie is aan de rand van het blikveld te vinden, zoals de stad het duidelijkst gedefinieerd wordt in haar grensgebieden. Hiertoe is verstrooide concentratie nodig.
> Mijn vervelens, *juist* tot vervelens toe herhaalde mededelingen over de ontoereikendheid van waarnemers, hebben geen ander doel dan de werkelijkheid te verrij-

Dochter Annabel een week oud, oktober 1963

Zoon Michiel een week oud, maart 1968

Een dagje Harlingen, 1972. V.l.n.r.: Marga Minco, Bert Voeten, Eva Hoornik, Henk Bernlef, dochter Annabel, zoon Michiel en Jessica Voeten.

ken. Ze roepen niet op tot machteloze acceptatie van een tekort, maar wijzen juist op een teveel, enorme rijkdommen waarvan de waargenomen werkelijkheid er maar één is.
Hoe 'schilderachtiger' de te beschrijven werkelijkheid des te moeilijker is die waarheid te bereiken. Het kleine stukje in *Onder ijsbergen* dat over New York's Lower East Side gaat, kostte me de meeste moeite. Alles leek al voorgeschreven, barstend van de betekenissen en verhalen.

Het geheugen

Niet toevallig stelde Bernlef (met H.W. Bakx) een heel themanummer van Raster samen over het geheugen (Raster 36). Misschien komt wel geen woord zo vaak in de Raster-teksten van Bernlef voor als 'vergeten', danwel 'herinneren'. Het is ondoenlijk en ook weinig zinvol die citaten (vaak uit de aanzetten van artikelen) te verzamelen. Ik beperk me tot de paar interessantste voorbeelden, waarvan het opvallend is dat ze allemaal in een korte periode gepubliceerd werden: Raster 35 t/m 37.

De schilderijen van Francis Bacon vormden voor Bernlef aanleiding tot een spannende beschouwing over het vergeten: 'De herinnering te snel af' (Raster 35). Bernlef verbaast zich erover dat hij de 'onvergetelijke' schilderijen van Bacon niet meer voor de geest kan halen en vraagt zich af hoe dat komt: 'Was herinneren een proces van eliminatie tot er een duidelijk herinnerbare vorm overbleef die door het geheugen bewaard kon worden en waren er zoveel tegendraadse elementen door Bacon in de schilderijen aangebracht dat dit proces niet tot een goed einde kon worden gebracht?' Dat lijkt niet de oplossing te zijn, want op zich zijn de composities van Bacon betrekkelijk overzichtelijk.

Het lijkt eerder te maken te hebben met de snelheid waarmee het beeld de hersens bereikt. Hoe sneller dit gebeurt, des te sneller het vergeten volgt; een voorbeeld is de black-out. Er treedt een verdringingsmechanisme op, dat samenhangt met angst voor de dood. Bernlef concludeert: 'De meeste kunstwerken vallen na kortere of langere tijd wel te temmen en op te slaan in het geheugen. Maar de grootste zouden wel eens die kunnen zijn waarmee de kennismaking iedere keer nieuw is, iedere keer opnieuw een schok veroorzakend. Niet de schok der herkenning, maar de veel radicalere schok van de ontdekking van de dood, het enige wat wij ons nooit zullen herinneren.'

Scherp heeft Bernlef de films van Laurel en Hardy geobserveerd, blijkt uit zijn artikel 'Twee heren zonder verleden' (Raster 36): 'Zij bezitten geen enkele ervaring omdat zij zich niets kunnen herinneren. En wie zich niets herinneren kan is eigenlijk geen mens (zoals iemand die niets kan vergeten geen mens maar een god is).' Voor Laurel en Hardy is alles altijd nieuw en dat maakt hun wereld komisch. Maar tegelijk is dat juist het tragische: 'Zonder herinnering is er geen voortgang meer. De wereld gaat aan eindeloze herhaling te gronde.' Als we lachen om Laurel en Hardy, lachen we om onze eigen tragiek: 'Mijn onbedaarlijk lachen is uiterst dubbelzinnig: ik lach om de totaal gemechaniseerde, de volstrekt onvrije mens, hulpeloos overgeleverd aan destructieve processen die hij op geen enkele manier meer kan beheersen. Ik lach om mijn eigen, niet tegen te houden ondergang.'

Geheel in het teken van het geheugen staat ook het stuk over de Amerikaanse dichter Weldon Kees: 'Laatste sporen van de laatste man' (Raster 37). Aanleiding

van het stuk is een niet geschreven roman: de biografie over Kees, waarvan maar weinig bekend was, en die van de wereld 'verdween', waarschijnlijk door zelfmoord. Bernlef trekt sporen na, verbeeldt zich vrienden en kennissen met hun herinneringen aan Kees: 'De clou van het ongeschreven stuk was hij vergeten, maar een willekeurige streek verf op een deur herinnerde hij zich vijfentwintig jaar later nog wel.' De tekst van Bernlef bestaat uit losse stukken. In de herinneringen wordt er later het een en ander toegevoegd: 'Tijd kleurt herinneringen tot een verhaal.' Om weerwerk te leveren tegen de vervorming die de tijd in de herinneringen aanbrengt, streeft Bernlef naar zoveel mogelijk precisie: 'Als een camera. Bijna. Want je vergeet onherroepelijk dingen.' Het blijkt dat ook de dichter Kees gefascineerd is door de sporen die mensen achterlaten.

Vertalingen

In de aanleiding van Raster 37, over poëzie in vertaling, merken de samenstellers, Bernlef en Hans Tentije, op dat men bij Nijhoff de vertalingen als integraal onderdeel van het eigen werk kan beschouwen. Het is verleidelijk om zoiets ook voor Bernlef te constateren.

Het grootste deel van zijn bijdragen aan Raster bestaat uit vertalingen en er zijn altijd wel dwarsverbindingen te trekken naar zijn eigen werk.

'De gedichten van Elizabeth Bishop bewijzen voor mij de prijs van het kijken.' ('Elizabeth Bishop', Raster 37). Verscheidene malen uit Bernlef zijn bewondering voor het werk van Bishop. In twee nummers van Raster verschijnen vertalingen van gedichten van haar; Raster 29 en 37. Observatie en precisie zijn kernwoorden bij haar 'objectieve' poëzie, die inderdaad doet denken aan die van Bernlef.

Het grootste deel van de vertalingen is uit het Zweeds. Proza en poëzie. In 'Iets wil gezegd worden, maar de woorden gaan niet akkoord' (Raster 21), over de poëzie van Tomas Tranströmer: 'Het sterk visuele aspekt van zijn poëzie - altijd geënt op werkelijk geziene situaties of plekken (-) komt voort uit een sterke behoefte tot objektivering, uit de behoefte het gedicht los te maken van de dichter.' Later, in Raster 37, betuigt Bernlef zijn betrokkenheid nog sterker: 'Het is mij maar hoogst zelden overkomen dat het werk van een dichter mij zo "op het lijf" geschreven voorkwam. De schok der herkenning is dat wel eens genoemd. Maar het is geheimzinniger. Het had meer te maken met een zogenaamde déjà vu-ervaring dan met een vorm van herkennen. Het was een gevoel alsof de gedichten op de een of andere manier al ergens in mij bestonden, dat ik ze al eens gelezen had, al wist ik dat dat onmogelijk was, en dat alleen het lezen van Tranströmers tekst nodig was geweest om wat als vage vermoedens en intuïties al in mij aanwezig was, naar de oppervlakte te brengen.' Van Tomas Tranströmer verschenen viermaal vertalingen in Raster. (Raster 21, 29, 37 en 45.)

Ook over Lars Gustafsson laat Bernlef zich uit op een wijze die betrokkenheid, in elk geval bewondering verraadt ('Over Lars Gustafsson', Raster 14): 'Door helder te denken en te formuleren slaagt Gustafsson erin ons op het idee te brengen dat er een grotere helderheid moet bestaan waarbinnen ons denken en formuleren niet meer dan een ongerechtigheidje is, een konstruktiefoutje in een onzichtbare spiegel.'

Ares Koopman
De linkerhand van Matisse
Over en uit enkele Barbarberbrieven van J. Bernlef aan C. Buddingh'

Het was niet de allereerste - en trouwens ook niet de laatste - keer, dat C. Buddingh' (1918-1985) J. Bernlef in zijn dagboek ter sprake bracht, maar op 14 januari 1969 schreef hij dan toch deze notitie (die uiteindelijk terechtkwam op bladzijde 115 van *Wat je zegt ben je zelf*, het eerste van de vier tijdens het leven van Buddingh' gepubliceerde dagboekdelen):

> Ik was in A'dam om met Sybren Polet te praten over vertalingen voor zijn bloemlezing uit de moderne buitenlandse poëzie en hij vertelde me dat Podium zou worden opgeheven, omdat de zittende redactieleden er geen zin meer in hadden. Ik zei dat ik dat vreselijk jammer vond en later kwamen we nog eens op het onderwerp terug en zei ik weer dat het me toch wel aan het hart ging. ‘Nu, doe jij het dan!’ sloeg Sybe voor. Ik was misschien nog meer verrast dan ik blijken liet, omdat ik het idee had - terecht of ten onrechte - dan ik door de Vijftigers toch maar zeer ten dele werd geaccepteerd. En zo werd ik dus, omdat ik die dag toevallig bij Sybe was, Podium-redacteur. Zoals ik - later - waarschijnlijk nooit bij Gard Sivik/De Nieuwe Stijl zou zijn beland als ik niet bevriend was geraakt met Hans Sleutelaar. Of - nog weer later - nooit aan Barbarber hebben meegewerkt, als Gerard en Henk niet bij me waren gekomen om me te interviewen voor De Gids.[1.]

Het door Buddingh' genoemde interview dat Schippers en Bernlef hem kwamen afnemen, verscheen onder de titel ‘Gesprek met Cees Buddingh’ in het derde nummer van de 128e jaargang (1965) van De Gids, en werd ook opgenomen in het nog datzelfde jaar gepubliceerde interview-boek *Wat zij bedoelen*.

Negentienhonderdvijfenzestig was ook het jaar waarin Buddingh' voor het eerst ging meewerken aan het door de beide interviewers samen met G. Brands geredigeerde tijdschrift Barbarber: in nummer 39 debuteerde hij als Barbarber-medewerker met vier gedichten (‘bij wijze van spreken’, ‘stap stap’, ‘funny that way’ en ‘ik moet zo hard lachen’). Dat het ooit zover zou komen, wisten de Barbarberredacteuren overigens al in 1964 toen ze tegenover het Utrechtse studentenblad Trophonios ‘wel tot 4x toe’ hadden verklaard: ‘Buddingh' hoort helemaal bij ons, kwa poëzie.’

Van de 17 brieven en briefjes van de hand van J. Bernlef die zich - voorzover ik dat op dit moment (eind maart 1990) kan overzien - in de literaire nalatenschap van C. Buddingh' bevinden, hebben er drie het interview voor De Gids tot onderwerp.

De eerste dateert van 10 augustus 1964:

> Geachte heer Buddingh',
> Door allerlei oorzaken, voornamelijk vakanties van Schippers en mij, die elkaar op een wat ongelukkige tijd opvolgen, kunnen wij niet in Augustus komen.
> Vindt U het goed als ik U na mijn vakantie, eind september, nog even bel.
>
> Met vr. groet,
> J. Bernlef

Op 11 februari 1965 schreef Bernlef vervolgens aan het slot van een brief waarin hij Buddingh' om enkele recensies voor de Film en Schrijfkrant vraagt:

> Beste Buddingh'
> (-). Het was heel gezellig laatst. We hopen nog eens, zomaar terug te komen. Ik stuur aan het begin van deze week een doorslag van het interview. Er is wat het drukken betreft nogal haast bij, dus als je niet teveel veranderingen hebt zou je die dan telefonisch kunnen doorgeven?
>
> Hartelijke groet,
> J. Bernlef

Ongedateerd luidt het dan in de derde brief uit dit reeksje:

(Amsterdam, zondag.)

> Beste Buddingh',
> Hierbij het interview. Hoop dat je tevreden bent, een beetje, over het resultaat. Natuurlijk hebben we wel wat samengetrokken, herhalingen verwijderd, maar we hopen dat de essentie van ons gesprek toch overgekomen is. Zou je op blz. 7 van het interview de 'readymade' van de ouderavond er even in kunnen tikken. Of nee, in verband met de haast is het misschien beter als je het me even telefonisch opgeeft. Mijn nummer is 39284. Dan hoor ik tegelijkertijd wel of er onjuistheden of verkeerde spellingen en zo instaan. Van Remco kregen we een aardig gedichtje voor Barbarber. Ik publiceer het even voor hier: Dat zou Iene Miene Mutte wel willen.
> Ben benieuwd wat Hoornik er van vindt. Het is wel andere koek dan de Criteriumkoek.
> Hartelijke groeten, ook van Schippers,
> J. Bernlef.

Greetings from K. Schippers en J. Bernlef. Den Haag, oktober 1959

Uitgelopen bonen

Ruim drie jaar en vele Barbarberbijdragen van Buddingh' later schrijft Bernlef een aantal brieven naar Dordt waarin hij vrij uitgebreid ingaat op gedichten die Buddingh' hem kennelijk ook weer ter plaatsing in Barbarber had aangeboden.

Enkele van de daarin besproken gedichten heb ik niet kunnen thuisbrengen - navraag bij Bernlef zelf leerde, dat hij pas de laatste jaren wat bewaarderiger is geworden, en dat hij derhalve niet meer beschikt over de hem indertijd door Buddingh' toegezonden post (Buddingh' zelf maakte nooit kopieën). Niettemin wil ik juist deze brieven hier graag opnemen - althans een aantal ervan -, omdat ze een en ander duidelijk maken over hoe de poëzie er volgens de Bernlef van Barbarber bij voorkeur uit zou moeten gaan zien. Welnu, op 1 mei 1968 schrijft Bernlef aan C. ('Beste Cees') Buddingh' het volgende:

> Dit schrijven vanuit bed want ik ben te vroeg weer uit bed gekomen en kreeg gisteren weer koorts. Moet nu tot Zaterdag binnen blijven, maar echt ziek ben ik niet, dankzij de penicilline. Kreeg vanochtend je gedichten, waar ik een beetje raar tegenaan heb zitten kijken.
> Ze dijen naar alle kanten uit, ook al omdat je vrij druk van rijm gebruik maakt. Ik ben erg vóór uitdijende gedichten, maar dan vanuit concrete uitgangspunten, zoals jouw dierengedichten of de cyclus Vaderlandse Geschiedenis. Het naar alle kanten uitspruiten van deze gedichten heeft wel de grilligheid van uitgelopen bonen in de sponzedoos, maar de excentriciteit wint het voor mij teveel. Dat kan aan mij liggen, toevallige lezer, die bepaalde verbindingen, structuren, niet ziet.
> De aantrekkelijkste poëzie blijft voor mij toch die van de volstrekte helderheid, zo helder als een voorwerp, maar met de raadselachtigheid die de verbeelding eraan toe kan voegen. Maar nu de gedichten even afzonderlijk.
> (Volgt een bespreking van het tot op heden door mij niet gelocaliseerde gedicht 'Hoor'; ak).
> In 'Visje, mijn broertje' staan een paar dingen die ik erg mooi vind, de eerste twee coupletten zijn goed, hebben de vanzelfsprekendheid van een organisme tegenover het bedachte van een mechanisme (hoe knap ook) van couplet 3+4+5+6. Mooiste regels v/h gedicht vind ik de eerste twee regels van couplet 7. Het is intrigerender dan 'Hoor' maar het blijft mij, ook na herhaalde lezing, te duister. Maar ik geloof dat het vooral dat verschil - dat bijna gevoelsmatig is - tussen organisch en mechanisch duister is, waar het mij om gaat. Sommige gedichten van Thomas (Dylan) hadden dat organisch duistere, de modder waaruit de planten en de hele santekraam groeit. Misschien reageer ik zo ook, omdat ik me net weer eens in Wallace Stevens heb verdiept, zijn Letters, deze keer (veel te dik en veel te veel maar soms interessant). Stevens heeft zichzelf alleen volkomen op een dood spoor geschreven, maar hij had de gave tot kernachtige uitspraken over poëzie, ook in de titels van zijn gedichten die vaak veel beter zijn, vind ik, dan de gedichten zelf. Hij heeft zelf eens geschreven dat poëzie het botsen van twee krachten was, de verbeelding en de werkelijkheid. Denk je verder door dan kun je de term 'werkelijkheid' ook als een product van de verbeelding ontmaskeren, maar dan heb je gelijk de ene pool van het magnetisch veld opgeheven. Dat is het wat Stevens gedaan heeft. Een soort afpellen in een poging om de verbeelding

puur te vangen. Even indrukwekkend als tot mislukken gedoemd, de slang en zijn eigen staart.
Goed, dat was het dan weer, vanuit het alweer bijna genezen ziekbed,
Je Henk.

‘Visje, mijn broertje’, overigens, verscheen niet in Barbarber, maar in nummer 139 (12e jaargang, 1968, p.399) van Tirade, en daar zag het er toen als volgt uit:

Visje, mijn broertje

C. Buddingh'

visje, mijn broertje van heel lang geleden,
wat moet jij toch, en wat moet ik
in deze jungle van haken en ogen
uit een gebloemd kastpapiertje geprikt?

visje, mijn broertje, kijk toch eens even
vlug vlug door onze periscoop.
wat zie je? wat zie je? een sleepnet? een leefnet?
dat licht? gaat het aan? wordt het uitgedoofd?

visje, mijn broertje, kom naast mij zwemmen,
ik ben nog maar aan de schuivende hengel.
hoog in de hemel hangt een gezicht,
het vriest al het water boven mij dicht.

visje, mijn broertje, ik heb het zo koud,
mijn benen willen niet meer bewegen.
vuile verrader! waarom ben je dood?

heb ik je dan zelf aan dit mes geregen?

Even ‘choken’

Vier dagen later (Amsterdam, 5.5.1968): volgende brief:

> Beste Cees,
> Het weer past bij de datum. Gisteren met Annabel en een vriendinnetje van haar naar de Bijenkorf, ijs gegeten, speelgoed betast, roltrap op en af, lift in enz. Daarna moest ik even bij Allert de Lange zijn en daar stond Louis Lehmann (de twee meises liepen met plastic toeters door de boekandel te toeteren.) Hij zei, in zijn onnavolgbare deftige en volgens mij al meer dan 1000 jaar geleden uitgestorven accent waarvan hij door geheime overlevering of door het vinden van een schat het alleenrecht heeft: ‘Ik sta hier nu al een half uur zonder dat ik iets gekocht heb.’ Hij keek mij triomfantelijk aan. ‘Eerst had ik gedacht een boek van Vian te kopen dat ik nog niet had, maar ik dóe het niet.’ Ik zei: ‘Ik zou maar maken dat ik wegkwam Louis, voor toch wat koopt.’ Snel en haastig verliet hij het pand.
> Over je tweede zending gedichten ben ik veel enthousiaster.
> ‘een pope met gouden vleugeltjes’
> Waarom maak je van gootsteenkastje geen gootsteenkasje. Gezien het onderwerp, de kinderlijke gezichtshoek kan dat makkelijk. Praten en later is weer wel goed vind ik omdat het halfrijm wel iets over dood zegt.
> ‘godverdomme, wie, wie, wie’
> Ik zie het verband tussen het eerste couplet en de rest niet. Het lijkt mij een beetje een aanloopcouplet. Ik weet niet of jij dat vaak hebt, maar mij overkomt het nogal dikwijls dat ik begin aan een gedicht en dat de eerste drie, vier regels gewoon ‘choken’ blijkt te zijn geweest. De rest vind ik goed, het slot zelfs zeer goed.

Deze beide gedichten zijn mij onbekend. Wat ik wel weet is, dat Buddingh' zich die laatste opmerking van Bernlef te binnen bracht op 1 oktober 1968, toen hij in zijn dagboek optekende: ‘Voortreffelijke opmerkingen van Henk n.a.v. de gedichten die me eensklaps als een hagelbui overvielen en waarover hij - terecht - niet zo erg geestdriftig was (er is dan ook niet zo bijster veel van overgebleven, maar misschien

toch nog te veel): Als je weer met een nieuwe serie verzen begint, moet je eerst even choken.'

Deze 1e oktober was overigens de eerste dag waarop Buddingh' na een onderbreking van vijf maanden de draad van zijn dagboekschrijverij weer opnam. Op 30 april '68 had hij die pauze ingeluid met een notitie die ook alweer de 'gedichten voor Bernlef' tot onderwerp had: 'De afgelopen vier, vijf dagen behoren tot de meest verwonderlijke uit mijn leven. Het begon vrijdagavond. (Vrijdagmiddag laat, misschien al.) Ik had voor en na het eten zitten lezen in Roethke (Collected Poems). Daarna, onder het genot van een paar glazen whisky (Black and White) naar The Fugs (First Album) en The Mothers of Invention (Freak Out) zitten luisteren. En eensklaps regende het dichtregels in mijn hoofd, maar totaal andere dan waar ik ooit op bedacht had kunnen zijn. Sindsdien vijf gedichten geschreven (en nog een weer verscheurd): volkomen verschillend - qua sfeer, thematiek, opbouw, idioom, noem maar op - van de diergedichten [Buddingh' had in die tijd juist zijn 'bestiarium' *Wil het bezoek afscheid nemen?* voltooid; ak]. en eigenlijk alle daaraan voorafgaande. Ze rijmen ook weer. Met het eerste dat ik af had en had uitgetypt meteen naar Jan Eykelboom gelopen, om weer enige grond onder mijn voeten te voelen. Hij vond het heel goed. Daarvoor al twee opgestuurd aan Henk, ook al om een steunpunt te vinden in dat zo eivolle vacuüm.

Ze Stientje laten lezen, natuurlijk. Was er ook erg over te spreken. Ze liggen netjes uitgetikt in een lindegroene klapband. Ik kijk er nog steeds met de grootste bevreemding naar.). Bernlef vervolgt zijn brief met:

> ‘wat een bak’: wel leuk.

Ook dit gedicht zou niet in Barbarber terechtkomen, maar in Podium - 22e jaargang, 1968, nummer 1-2. Buddingh' nam het ook op in het in 1969 verschenen bundeltje *Op slag van zessen*: ‘wat een bak, wat een geweldige bak: een geraamte in een matrozenpak. // vier spijkertjes op een garenklosje, / twee draadjes gekleurde wol. // de beer, de beer, de beer / jezus! daar is hij weer! / daar slaat hij zijn klauwen, pang! / in mijn spuugbleke hersenpan. / zegt: 3e tot 2e tot 1e etage, / de mazzel, kleine prairiejager! / het staat op je voorhoofd: je hebt gejokt: / meegenomen en opgeslokt. // het hangt aan een paal, nu ja: / aan een houten schavotje, / netjes witgelakt / uit grootvaders ripolinpotje // pfftt. zingt de wind. verloren, verloren, / een handje kaf tussen het moederkoren.

Bernlef weer:

> ‘wat zei ik’. Het intrigerende vind ik dat bijna, maar net niet rijmen van het eerste gedeelte. Een leuk gedicht.

‘Wat zei ik’ werd door Buddingh' onder de titel ‘Jeugd’ gepublicerd in Tirade en ook weer in *Op slag van zessen*: ‘wat zei ik: daar ligt hij weer op zijn knieën / tussen de zuring en de klavertje drie in. // vingertjes wriemelend in het groen / terwijl god de hemel staat bij te boenen. // om half vier precies begint de inspectie. / de bijen houden alvast een collectie. // zijn vader is soms toch zo'n gekke dwalm, / waar de meisjes zijn overal. // en zijn moeder lost een vuurrood oud besje / met spuitwater op in een kogelflesje. // dat mag hij straks allemaal zelf opdrinken. / als dieren dood zijn, dan gaan ze stinken. // dan liggen ze helemaal grauw en stijf. / en de vliegen kruipen over hun lijf. // maar als je een klavertje vier weet te plukken / dan ga je nooit dood, blijf je altijd gelukkig. // dan hoor je het huis nog wel steunen en kraken. / maar je hart zal je nooit bonzend wakker maken. // dan lig je op heel dik fluweel van rozen. / dan krijg je soms zelf een meccanodoos.

Bernlef:

> ‘God en de Grizzly’ blijft mij teveel in de anecdote lezen en die is ook niet verrassend genoeg.

Dit gedicht werd gepubliceerd in Tirade en *Op slag van zessen*: ‘op een bankje bij de lethe / zit een grizzly hersens te eten // aan de overkant staat god, / wenkend met een honingpot. // maar de grizzly hapt onverstoord / uren, maanden, jaren voort. // als de bussen met pelgrims komen / doet god net of hij staat te dromen. // leunt tegen een kromme oude eik / en tuurt een tikje zorgelijk. // maar nauwelijks zijn ze weer opgekrast / of hij pakt zijn scheepstoeter weer en bast: // ‘grizzly, kom! in je vaders woning / is een hele verdieping van louter honing.’ // soms roept de grizzly een half eeuwtje later / in zijn beste engels over het water: // ‘listen god, het interesseert me geen reet.’ / dan gromt hij tevreden. en vreet. en vreet.

Bernlef gaat verder met:

> ‘zie hem liggen’ vind ik het beste gedicht van het partijtje. Door die semie ‘als het kindje binnenkomt’-toon die erg verneukeratief is en tegelijk ook weer net niet, je weet niet hoe je het precies moet opvatten. Ook hier

weer dat rijm dat net voor het zover komt een andere kant opgaat, alsof je een wissel omgooit. Erg geslaagd. Ik zou alleen aan de laatste 2 inspringende coupletten aandacht besteden. Ik vind dat je dat van de wissel omgooien konsekwent moet volhouden en dan vind ik niet dat je voor de verleiding moet bezwijken om met een rijm te eindigen. Juist omdat de porté van het vers er een van fragment is, het leven als zomaar wat gefladder en jij die ook niet weet wat precies. Denk er eens over na. Dat was dan weer mijn portie eigenwijzerige kritiek. Zie maar wat je ermee kunt doen en vergeet de rest.

Dit gedicht, gepubliceerd in Tirade en *Op slag van zessen*, luidt als volgt:

Zie hem

zie hem liggen op zijn vacht:
mollige beentjes, mollige handjes,
een mondje dat over drie weken lacht,
en al zoveel haar op zijn bolletje! santjes!

   soepje staat lekker te koken,
   koffiewater prut.
   allemaal kindje kijken.
   jongens, wat een pret.

sabbelen, spartelen, spugen, drinken.
melkje van de bonte koe.
mensen, daarop moeten we klinken!
dit is pa en dat is moe.

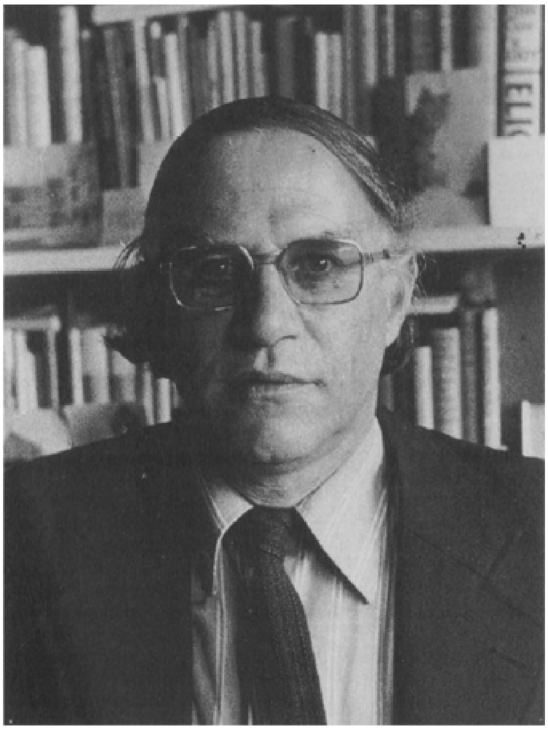
   fijne zilveren graatjes
   werden been en bot.
   nou, maar weer de groetjes.
   wij gaan ook naar bed.

achter het roodgeblokte gordijntje
doet een aap zijn oogjes dicht.
god geeft gabriël een seintje
en ze knipperen weer in het licht.

   uit het bereneusje
   drupt een beetje bloed.
   pierlala ligt naast je,
   bei zijn billetjes bloot.

kom, ga nu maar weer lekker slapen,
moeder laat de deur wel aan.
buiten lopen wollen schapen.
wij gaan nooit bij je vandaan.

   in zijn stalen stoeltje
   zit een oude man.
   mompelt: repelsteeltje.
   en dat is het dan.


Cees Buddingh', foto: J.v.O.

Van statisch naar dynamisch

Bernlef vervolgt zijn brief van 5 mei met:

> Ikzelf ben niet tegen rijm, maar streef in mijn gedichten steeds meer naar natuurlijkheid. Het gedicht als een organisme, waarin de wonderen goed verstopt zitten, de verbindingen met vlees bedekt. Daarom houd ik van halfrijm, binnenrijm, geen rijmwoorden aan het eind van een regel etc., geen regelmatige metrum.
> Ik geloof dat een van de grootste ontdekkingen van de moderne kunst is het opzeggen van dingen als regelmaat, onze opvatting over ritme die helemaal veranderd is van een statisch tot een dynamisch ritme. De jazz plukt er de zure vruchten van op het ogenblik. Maar dat had Williams ook al door in zijn luisteren naar de spreektaal (en jij trouwens ook). Ja, wat precies poëzie is, waarom je dit of dat een mooie regel vindt, dat is geloof ik toch niet te beredeneren, een gevoel dat je nekharen even overeind gaan staan. Als zoiets bij meer mensen voorkomt op dezelfde plek zegt dat wel iets van zo'n plekje. Ik vind je argument over het kind-zijn en irrationalisme wel *sound* ja, daar had ik niet zo bij stil gestaan.
> Gerrit K. had gerard weer een hele nacht zitten doorzagen over de poëzie, dat er na de Vijftigers niets meer was gebeurd, dat wat wij deden oude koek was en geen kloten had etc. Waarom zou ie toch zo kruidenierachtig doen als het over de zogeheten Nederlandse poeeeeezie gaat, terwijl hij toch verder zo'n aardige, geschikte vent is? In interviews doet hij ook altijd zo kribbig.
> O ja, nog even over gedichten over kinderen. Denk aan Lehmann's kinderjarengedichten. Je kunt er natuurlijk uit allerlei gezichtshoeken over schrijven. En Louis heeft een heel ambivalente houding t.o.v. zijn jeugd. Ongelukkig, altijd alleen, maar nu nog allener eigenlijk.
> Ben zelf ook weer een beetje met poëzie bezig nu ik de eerste aanpak van een roman af heb en hem gerust twee maanden kan laten liggen om daarna eens te zien of er wat inzit. Dus in de tussentijd kan ik fijn weer eens wat aan gedichten prutsen. Ik schreef een gedicht naar aanleiding van een foto in de laatste Avenue over een plaatsje, Sandevaag, op de Far Ör eilanden, prachtige foto van zo'n houten dorpje. Ook moet ik eens gaan denken aan een gedicht, ‘geschikt om op 4 Mei te worden voorgedragen’, in opdracht van de stichting Kunstenaarsverzet. Hallelujah, maar ik heb wel een goed idee. Je kent misschien wel die tuinbeelden, Oom Frits, heetten ze. Een porseleinen kop van een wat kwaadaardig kijkende Kerel (we noemen hem Frits) met gaatjes in zijn kop waar je graszaad in kunt zaaien en dan krijgt hij dus haar in het voorjaar. Daar wilde ik iets mee doen, weet nog niet precies wat, gras heeft er veel mee te maken, psalm 90 en nog zo wat, kortom Bernlef zal er wel weer een rommeltje van maken en het in ieder geval zo schrijven dat Ko van Dijk het niet kan voordragen.
> Hartelijke groeten aan iedereen,
> Henk.

Weer vier dagen later volgt dan nog deze brief:

> Beste Cees,

Je ziet maar weer hoe gevaarlijk gedichten schrijven is. Poetry is a destructive force. Je neiging om het anders te doen, natuurlijk herken ik die. Als je eenmaal iets goed kunt gaat het vervelen. De linkerhand van Matisse. Nou ja, op kleinigheden blijf je van mening verschillen wat die verzen betreft, maar je moet toch een soort eigenwijzigheid hebben, vind ik altijd. Ik ben altijd geneigd iedere kritiek op mijn werk in eerste instantie te negeren. Denk dan stilletjes: klootzak wat weet jij ervan. Maar het werkt na en na een dag of tien pik ik er de dingen uit die voor mij van belang zijn. Dat plannetje met die versvormen lijkt me heel leuk, omdat jouw woordkeus toch jouw woordkeus blijft, het blijft een villanelle van Buddingh'. Ben benieuwd, zou het zeker proberen. Ook benieuwd naar je linkerhand en je pijpen. (-).
Nu, het beste met gezondheid en poëzie en tot spoedig,
Groeten aan Stientje en de kinderen,
Henk.

Bepaald curieus is in verband met deze laatste brief de dagboeknotitie die de in mei 1968 kennelijk aan de linkerhand geblesseerde Buddingh' op 12 april 1972 zou schrijven: ‘Terwijl ik met mijn linkerhand nog geen letter kan schrijven, kost het me de grootste moeite met mijn rechter een pijp te stoppen.’

Veelzeggend met betrekking tot Bernlefs poëzie-opvatting van destijds lijkt me intussen zijn verwijzing naar de linkerhand van Matisse (waarmee deze schilder begon toen hij vond dat hij uit zijn rechterhand wel zo ongeveer alles had gehaald wat erin zat).

Het was Bernlefs opmerking daarover, die Buddingh' onmiddellijk kon gebruiken toen hij, in 1969, voor Podium geïnterviewd werd door P.J. Stolk en deze hem vroeg hoe lang hij, Buddingh', nog met de nieuw-realistische Barbarber/De Nieuwe Stijl-poëzie gedacht had door te gaan. Buddingh': ‘(-) op een gegeven ogenblik houdt het vanzelf ook op. Dat je denkt, nou, dit aspect of deze manier, daar heb ik me nu voldoende mee beziggehouden en nu wordt het niet aardig meer, nu moet ik maar eens stoppen. Ook met wat wel de pop-poëzie genoemd is (-), zoals die elastiekjes, en dat marmitepotje, ja zo kan je nog wel een hele tijd doorgaan. Maar dat is niet aardig meer. Want b.v. dat elastiekje, je kunt nog andere dingen zien maar dan blijft het in wezen het elastiekje. Vind ik, toch. Vind je niet?’

Het is diezelfde opmerking die in herinnering roept wat Hans Sleutelaar indertijd over de door De Nieuwe Stijl gepropageerde Nieuwe of Totale Poëzie naar voren bracht: ‘De poëzie moet met elk gedicht opnieuw beginnen.’ Dit credo maakt in combinatie met de door Bernlef gehuldigde Matisse-opvatting nog eens duidelijk dat C. Buddingh' niet toevallig zowel aan Barbarber als aan De Nieuwe Stijl heeft kunnen meewerken: het verschil tussen deze beide tijdschriften uit de jaren zestig was gewoon minder groot dan men met name van de kant van de Nieuwe Stijlers nogal eens laatst nog in het ‘gedenkboek’ *De Nieuwe Stijl 1959-1966* - wil doen geloven.

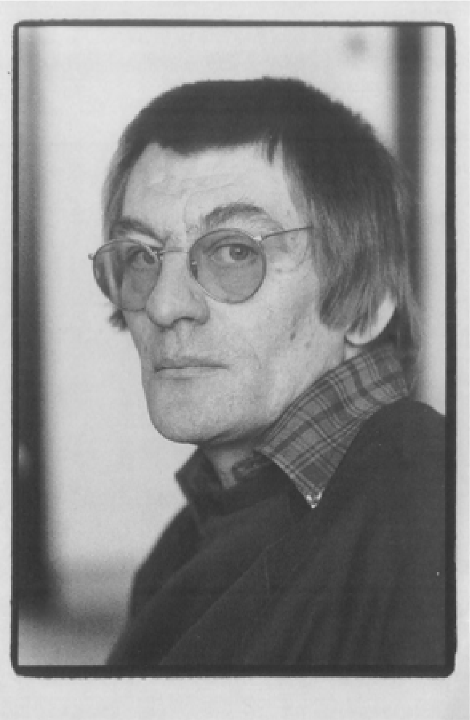


foto: Steye Raviez

Eindnoten:

1. Met 'Henk' is hier Bernlef bedoeld, getuige een latere notitie - de dato 15 augustus 1973 - in *En in een mum is het avond* - dagboeknotities deel 3, bladzijde 202: 'Het is me de laatste tijd een paar maal gebleken dat het voor sommigen toch niet duidelijk is wie sommige meest alleen met hun voornaam aangeduide figuren in dit dagboek zijn. Ik dacht dat ik al eens een keer een verduidelijkende notitie had opgenomen, maar heb het zeker bij het voornemen gelaten. Dan dus nu maar: Henk - Henk Marsman - J. Bernlef; Gerard - Gerard Stigter - K. Schippers; Walter - Walter Nikkels; Oscar - Oscar Timmers.'

Maarten Doorman
Gedicht

Regen koeler en meer wind

Het weer stelt ons in staat om
met anderen te praten, satellietfoto
en computervoorspelling spreken uit
wat de gebaren van de televisieweerman
al met elisie aan de hand deden, wat
moet er gebeuren

Op de helling wij. Het wordt wat
koeler, er vallen herinneringen
aan morgen te bespeuren. Wij
kunnen hier dan nog wel
als twee vissen gekleed
onder een bewolkte lucht in een duinpan
liggen
en er kan dan wel niets anders
te horen zijn
dan het fijn geknars van de geroeste takken
brem en duindoorn

maar geen zeehondeharen jas dekt ons in
tegen de woordkeus van het weer,
al verroeren wij geen vin en al
kunnen we dat niet helpen,
niet te stelpen zijn ze die herinneringen
leggen wij het praten af. Wat
moet gebeuren.

Liggen wij hier. In deze wolken
drijft houvast. Het door vocht gefilterd licht
maakt de tijd stevig, de wind straf, kleuren hecht.
Regen past op dit zand, op deze bodem
niet op papier. Regen maakt woorden
echt.

Liggen wij hier.

zo'n lokomotief 1300 alleen
in duisternis over het spoor
stalen kracht los van haar last
de ogen vast op het doel
dat met die last verloren is

tussen leidraad en rails
toch zelf bewegend
landschap steels open ritsend
tot verlopen naaktheid

met de macht van monotonie
en de welbespraaktheid van een dreigbrief
zich aankondigend
massief van afgerond onheil
op mij aangedonderd
(en langs voorbij)

wat brengt je verder
dan een lokomotief 1300

Jaap Harskamp

Marsmans sprong in het duister
Over Nostalgie en vitalisme

In 1931 schreef Hendrik Marsman een opmerkelijke kritiek over Hugo von Hofmannsthal's *Die Beröhrung der Sphären*. Naar eigen zeggen las Marsman het werk van Hofmannsthal voor het eerst op achttienjarige leeftijd, om precies te zijn: in april 1917 (volgens zijn jeugdvriend Arthur Lehning).

De Oostenrijkse dichter maakte een diepe indruk op Marsman en trof hem 'zoals alleen een verwante dat doet'. Sommige van die gedichten waren zozeer met Marsman's eigen 'wonderlijken tijd van ontwaken' verbonden, vereenzelvigd haast, dat hij uit vrees die 'geheimzinnige betovering te verstoren deze dingen niet meer herlas.[1.] Al die jaren tussen 1917 en 1931 liet Marsman bewust het gepubliceerde werk van Hofmannsthal gesloten.

Deze schok der herkenning is in meer dan één opzicht belangwekkend.

In de moderne beschaving weet de kunstenaar (gewild of ongewild) zich niet alleen dikwijls een banneling, maar daarnaast - zoals Marsman opmerkte - is de lyriek de meest tot eenzaamheid gedoemde vorm van kunst. In zijn opstel over 'Tachtig en wij' (1926/7) constateert de auteur dat drama en epiek in verval zijn geraakt. Het overwicht van de lyriek binnen het poëtisch domein ziet Marsman als een hachelijke zaak. De wanverhouding van deze vorm van dichtkunst tegenover epiek en dramatiek beschouwt hij als een onmiskenbaar symptoom van een periode van decadentie, van een laat-individualistisch tijdperk.

Individualisme is de kern en erfenis, de 'bijzondere erfzonde' van vijf eeuwen renaissancistische cultuur, aldus Marsman. Het befaamde ontwaken van de persoonlijkheid (grondgedachte van Burckhardt in zijn studie over de Renaissance), de vrijwording van de mens, voerden rechtstreeks en onverbiddelijk tot 'isolatie, verschrompeling en bandeloze eenzaamheid'. Individualisme betekent in de terminologie van Marsman aftakeling: 'het is niet waar, dat wij grootser en sterker leven dan de middeleeuwer; ook ons bloed is moe en somber geworden' (p. 600).

'Moe' en 'vermoeidheid' zijn sleutelwoorden in Marsman's beschouwingen over de Europese cultuur. Zijn interpretatie van het individualisme schijnt een Frans-reactionaire achtergrond te hebben.

Individualisme en anarchie

De semantische geschiedenis van de term 'individualisme' begint in het verzet tegen de Franse Revolutie en de ideeën van de Verlichting. Het conservatieve denken van de laat-achttiende en vroeg-negentiende eeuw verwierp de filosofische nadruk op de rechten en belangen van het individu. De Revolutie zelf was bewijs voor de gedachte dat de verheerlijking van het individu de samenleving zou doen versplinteren tot een staat van anarchie. De maatschappij, zoals Edmund Burke het uitdrukte in zijn uitvoerige en gezaghebbende analyse van de Franse Revolutie (1790), zou verbrokkelen tot 'the dust and powder of individuality, and at length dispersed to all the winds of heaven'.[2.]

In Frankrijk werd die vrees met name gedeeld in de kring van conservatief-katholieke denkers. De meest invloedrijke vertegenwoordiger van dat denken was Joseph de Maîstre. De traditionele sociale orde en eenheid, aldus De Maîstre, was tot op de grondvesten verpulverd doordat een al te grote vrijheid van het individu de bindende kracht van de religie had ondermijnd. Het individualisme

had anarchie in geloof en gemeenschap bewerkstelligd - een beangstigende diversiteit van meningen, een oneindige fragmentatie van opinies en doctrines waren daarvan het gevolg.[3.]

Van Joseph de Maîstre, tot Louis Veuillot, tot Charles Maurras, allen staande in een traditie van militant katholiek denken, was het individualisme een vernietigende kracht voor de traditionele, hiërarchische sociale orde. Marsman deelde die opvatting.

Een bandeloze eenzaamheid trof vooral de kunstenaar. ‘Amants du beau, nous sommes tous des bannis. Et quelle joie quand on rencontre un compatriote sur cette terre d'exi-

le!', schreef Gustave Flaubert in een brief van 14 augustus 1853.

Hendrik Marsman, 30 sept. 1899 - 21 juni 1940

Vandaar dat men onder kunstenaars een dikwijls wanhopige speurtocht naar verwante geesten treft, zij het onder tijdgenoten of onder voorgangers. Daarbij gaat het niet om verwantschap in strikt creatieve zin, maar in breder menselijk verband, een zoeken naar - zoals George Sand het uitdrukte - een troostend en opbeurend woord van een persoonlijkheid die eenzelfde strijd gestreden had, door eendere diepten was gegaan, en die de moeilijkheden het hoofd had weten te bieden zonder een moment van het gekozen maar moeilijk begaanbare pad af te wijken.[4.] Een dergelijk sentiment lag ten grondslag aan Baudelaire's intense waardering voor het oe-

uvre van Edgar Allan Poe. In een staat van diepe eenzaamheid en misère drong de genialiteit van Poe eerst werkelijk tot hem door. Baudelaire besteedde zoveel tijd en moeite aan de vertaling van het werk van Poe, omdat de laatste - aldus de dichter van *Les fleurs du mal* - zoveel overeenkomst vertoonde met hem zelf (en niet omgekeerd). Het was een 'verschrikkelijke en verrukkelijke' ervaring dat hij in het werk van Poe niet alleen onderwerpen aantrof waarvan hij, Baudelaire, zelf gedroomd had, maar zelfs hele *zinnen* zoals letterlijk door hem gedacht, zinnen die al zo'n twintig jaar eerder door de Amerikaanse auteur aan het papier waren toevertrouwd.

Het verschrikkelijke van die ervaring was een creatieve schok: wat de dichter zelf tot stand had willen brengen, was daar, in het werk van Poe, in volmaakte vorm teruggevonden. Dat dwong Baudelaire als scheppend kunstenaar een andere weg te bewandelen. Het verrukkelijke van de ontdekking lag in de herkenning van een verwante, troostende ziel die de eenzaamheid draaglijker maakte.

Met vreugde herkende Marsman in Hofmannsthal een verwante geest. Maar anderzijds negeerde hij het werk van die dichter gedurende een groot aantal jaren. Hoe kan men die schijnbare tegenspraak verklaren?

Fontein van inspiratie

Marsman was zich al vroeg van de gevaren die - net als in het geval van Baudelaire - zijn dichterschap bedreigden, omdat zijn kunst 'broos en breekbaar' was.[5.] Hij behoorde niet tot het type dichter dat langzaam rijpt, maar tot het soort dat gedurende de jongere jaren vrijwel alle energie verbruikt. Marsman heeft geleden onder de angst dat de fontein van inspiratie zou verdrogen. Hij heeft de martelende angst van het dichten gekend, maar ook de gedachte: is dit de laatste maal?

Als achttienjarige stond Marsman aan het begin van een artistieke loopbaan, zoekend naar een eigen stem en stijl, bevreesd voor een al te krachtige invloed van buiten. Welke dichter in zo'n situatie is gevaarlijker dan juist degene voor wie men de meeste achting koestert?

Marsman negeerde het werk van Hofmannsthal om de eigen individualiteit te beschermen. Als scheppend individu poogde hij te vermijden wat R.D. Laing in zijn boek over *Self and Others* als 'complementariteit' omschrijft, d.w.z. dat aspect van persoonlijke verhoudingen waarin de ander de eigen persoonlijkheid aanvult of complementeert. Complementariteit drukt een gevoel van onmacht en mislukking op de eigen persoonlijkheid, het idee: 'Ik draag niets eigens en persoonlijks bij, al wat ik presteer is ontleend aan de ander'. Een dergelijk gevoel is hoogst fataal voor het scheppende individu.

Nostalgie

Marsman's ontwijken van Hofmannsthal's oeuvre kwam ten dele voort uit het zoeken naar een eigen scheppend evenwicht en de angst dat die balans verstoord zou raken door een remmende bewondering voor de ander. Maar daarnaast dient men een andere factor te beklemtonen.

Wat trok Marsman zo bijzonder in de poëzie van Hofmannsthal?

In het eerder aangehaalde opstel uit 1931 schrijft de dichter:

> Er moet iets in het werk van Hofmannsthal voor mij hebben geleefd dat overeenstemde met een diepsten, misschien onbewusten trek van mijn wezen, met een verlangen, wellicht met een droom of met een gemis. Ik geloof - maar nauwkeurig kan ik het ook nu niet bepalen - dat deze laatste veronderstelling de zuiverste is: in dien vroeg-rijpen tijd vlak voordat een wilder élan onze hartstochten aandreef, voelden wij ons tot in onze verste vezels doortrokken van een vege vermoeidheid; een herfstelijk besef van te laat - en waartoe? - geboren te zijn, een - meenden wij - verfijnde, décadente geblaseerdheid, die onzen blik iets verveelds gaf, een hang naar een tegelijk gecultiveerde en nonchalante hooghartigheid, een laatdunkend verkwijnen, heel deze afgeleefde grijsaardsstemming, die ons zo oud leek en die in wezen zo onbeschrijflijk jong is, vonden wij bij Hofmannsthal terug - en tegelijk het besef het gehele leven, hoe dan ook, te hebben gemankeerd. Inderdaad, vooral dit eendere besef van een eender gemis was in hem en ons het verwante (p. 504).

Het was, in algemene termen, dat vermoeide, nerveus-overspannen gevoel doortrokken van

nostalgie naar een grootser verleden, zo kenmerkend voor het fin-de-siècle, dat Marsman in het werk van Hofmannsthal herkende. De ruimere interpretatie van het fin-de-siècle impliceert dan zowel het sombere vermoeden van ondergang als het besef dat de cultuur tot een staat van over-verfijning was verhit.

Hugo von Hofmannsthal

In de greep van die stemming schreef de jonge Marsman het gedicht 'Heimwee', opgenomen in de 'eerste periode' (1919-1926) van zijn *Verzameld Werk* (p. 46):

> De tijden zijn zwart.
> wij zijn eeuwen en eeuwen te laat geboren.
> in een mantel gehuld, door een
> engel op weerlichten doortocht verloren
> en door het onuitroeibaar heimwee vervuld
> den Koning te zien voor Wien ik had willen strijden,
> schrijd ik naar den Dood
> en die een krijgsman had willen zijn
> in de hartstochtelijkste aller tijden,
> moet nu in late verwilderde woorden gewagen
> van eeuwen, die versomberden tot verhalen
> - duister en vurig - van Kruistochten
> en Kathedralen.

Beheerst en langzaam

Alvorens ik probeer dit gedicht in een cultuurhistorisch verband te plaatsen, eerst enkele opmerkingen over de structuur van het gedicht. Marsman was zich altijd bewust van de problemen van structurering. Het tot vorm dwingen van de heftig-spontane impuls beschouwde hij de essentie van poëzie (waar dit het vitalisme

betreft zijn aanvullende opmerkingen noodzakelijk: ik kom er later op terug). Dat eist *werk* van de dichter. Zelfs in zijn latere en meest vitalistische periode besefte Marsman altijd: creëren 'is niet een slordig en haastig morsen met sentiment, maar beheerst en langzaam - bij alle vurigheid beheerst en langzaam arbeiden' (pp. 596/7).

De dertien regels van het gedicht 'Heimwee' kunnen worden verdeeld in drie groepen van 4+5+4 regels. De regels 1 t/m 4 (rijmende regels 2 en 4): de analyse van de cultuursituatie. De regels 5 t/m 9: heimwee naar het verleden. De regels 10 t/m 13 (rijmende regels 11 en 13): slechts een terugzien is de moderne mens gegeven.

Wat het rijmschema betreft is er een parallel tussen groep I en groep III. Binnen groep II vormt regel 7: 'schrijd naar den Dood', de centrale zin. De regels 5/6 worden ingezet met 'en ...'. De regels 8/9 worden op identieke manier begonnen (de techniek om regels met 'en ... en' te beginnen bewerkstelligt een effect van vertraging in het gedicht: diezelfde techniek is ook door Hofmannsthal dikwijls toegepast!). De rijmende regels 6 en 9 suggereren

de onderlinge samenhang. De veel kortere regel 7 krijgt daardoor nadruk. Dezelfde regel krijgt nog centraliteit binnen het gedicht en wel op de volgende wijze: zowel de eerste, als de zevende, als de slotregel zijn niet alleen beduidend korter dan de andere, maar ze zijn bovendien alle opgebouwd uit precies vijf lettergrepen.

Het *schrijden* naar de dood is benadrukt. Daarmee is op doordringende manier een passieve atmosfeer samengevat, één van een besef te laat te zijn geboren, van het vermoeide wegkwijnen van een op het verleden gericht bewustzijn. Het is een geestesgesteldheid die bijvoorbeeld het dichterschap van een Karel van de Woestijne kenmerkte. De tijd waarin deze dichter zijn bestaan aanvoelde had ‘een traag en moeizaam verloop. Zonder stijgende levenswil of opwaarts-tillende levensdroom, zonder hoopvolle finaliteit’. De dichter onderging de duur van zijn levensbeweging als ‘een traag en moeizaam wegzijgen naar het einde toe, de vergankelijkheid, de dood’.[6.]

Daarbij moet worden aangetekend dat Marsman's schrijden een element van trots en waardigheid insluit, het is meer dan een louter wegzijgen. Wellicht ligt hier een kiem van Marsman's latere drang naar cultuurvernieuwing.

Het juk van het verleden

Hier herkennen we een tweede factor waarom Marsman het werk van Hofmannsthal uit zijn herinnering had pogen weg te drukken. Een dergelijke benauwende en drukkende, passief-weerloze stemming, moet uiteindelijk tot scheppende onvruchtbaarheid leiden. Het verleden, hoe schitterend ook, is ons van dienst zolang het zin kan geven aan het heden - zodra dat verleden op contemporaine geesten een remmende invloed gaat uitoefenen, moet men zich van dat juk bevrijden. Dat is de boodschap van Nietzsche's *Vom Nützen und Nachteil der Historie für das Leben* (1876). De Europese traditie is rijk, maar juist die verpletterende weelde kan een belemmering vormen voor jongere geesten. Vandaar Marinetti's bittere voornemen musea en bibliotheken te verbranden (is het verwonderlijk dat het vitalistische futurisme juist in Italië zijn meest extreme uitdrukking vond?) Het was dat besef dat Marsman aandreef tot een verlangen naar intenser leven.

De ontwikkelingen in de modernere kunst zijn nauwelijks te begrijpen zonder inzicht in die negatieve invloed van de traditie. Om zich ruimte te scheppen voor eigen creatie, zochten jongeren een herwaardering van het verleden. De moderne kunstontwikkelingen zijn evenmin te verklaren zonder kennis te nemen van dat gevoel van decadentie rondom de eeuwwisseling, dat frustrerende idee dat de kunsten na een lange en rijke traditie waren uitgeput. Marsman's ‘sprong in het duister’ wordt begrijpelijk indien men deze plaatst tegenover de lauwheid van zijn ‘grijze jeugd’. De vitalistische drang naar vernieuwing moet worden verbonden met een voorafgaande periode van passieve decadentie.

Verleden en toekomst

Gevoelens van onrust over de druk van de traditie, het sombere besef ‘eeuwen en eeuwen te laat’ geboren te zijn, vonden al vroeg uitdrukking in het Europese denken. Een uitspraak van La Bruyère in *Les caractères* met name werd talloze malen geciteerd, herhaald of geparafraseerd: ‘Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis

plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. Sur ce qui concerne les moeurs, le plus beau et le meilleur est enlevé; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes'.

Terecht heeft Gide gewezen op het feit dat deze passage dan wel in het oog mocht springen, maar dat La Bruyère die zelf heeft gecorrigeerd in paragraaf 107 van de *Jugements*. Daar legde dezelfde auteur nadruk op de onuitputtelijkheid van mogelijkheden die de kunstenaar ter beschikking staan.[7.]

Dat neemt niet weg dat de aangehaalde passage alom in het Europese denken aansloeg, met name in Engeland, waar rond de wisseling van de achttiende en negentiende eeuw de discussie over de wenselijkheid, de noodzaak van een contemporaine kunst centraal kwam te staan.

La Bruyère's metafoor: is de gehele oogst binnengehaald en kunnen de lateren nog slechts het sprokkelwerk doen? - vindt men allereerst herhaald en verworpen door Edward Young.[8.]

De schilder en schrijver Martin Archer Shee, president van de invloedrijke 'Royal of Arts', verzette zich in *The Elements of Art* (1809; een werk dat door Byron met instemming werd gelezen) tegen de volgende gedachte: 'That the treasures of Nature have been exhausted; that

the harvest has been reaped by our ancestors, while scarcely a gleaning remains for us in the field, is a doctrine loudly proclaimed by those who delight to magnify the merits of the ancient'.[9.]

Het verzet tegen de gedachte dat de creatieve oogst was binnengehaald, werd begeleid door de idee dat de antieke kunst niet langer de eigentijdse moest overschaduwen. De dominerende positie van de Klassieken belette contemporaine geesten de originaliteit van het eigen genie tot uitdrukking te brengen, waarschuwde Edward Young. Martin Archer Shee was minder diplomatiek in zijn argumentatie: hij eiste van zijn generatie zich te ontdoen van een 'load of ancient lumber'.

De klacht over een retrospectieve instelling in de kunst bevatte een maatschappij-kritisch aspect. In 1825 observeerde William Hazlitt dat zijn tijdperk had verloren aan ondernemingszin, hij zag 'an age of talkers, and not of doers'. De reden voor die verstarring zocht de auteur in de lange ontwikkeling van kunsten en wetenschappen, in het feit dat de 'world is growing old'. De toegenomen kennis, in die interpretatie, had ertoe geleid dat men slechts staarde naar de duizelingwekkende hoogten van denken en kunnen, zonder een poging te wagen naar die toppen te klimmen en daaraan nieuwe dimensies toe te voegen. Het gevolg? Hazlitt verweet zijn generatie dat 'we live in retrospect, and doat on past achievements'.[10.]

Schuilplaats

In de eerste helft van de negentiende eeuw verneemt men in Engeland steeds weer de klacht dat de geesten zich op het verleden concentreren en dat een cultuur zich niet kan vernieuwen als het eigentijdse in kunst, wetenschap en onderwijs geen ruime plaats krijgt toegewezen. De discussie verbreedde zich en won Europese betekenis. De Franse romantici introduceerden de strijdkreet 'Il faut être de son temps'. Elke volgende generatie verweet een voorafgaande dat deze 'buiten de tijd stond'. Dergelijke wendingen zijn op zichzelf verwarrend genoeg, maar dat alles neemt niet weg dat de Europese cultuur sterk op het verleden gericht bleef. Met name later in de eeuw keerden velen zich met afschuw af van de ontwikkelingen binnen een democratische, commercieel-industriële samenleving en zochten een schuilplaats in het verleden, in de Middeleeuwen of de Renaissance.

Ook de jonge Marsman scheen te verdrinken in het nostalgisch verlangen naar de glorie van een periode die niet langer was of kon zijn. Maar het fascinerende in de ontwikkeling van de dichter is dat deze het vermoeid-passief terugzien naar de mythische periode van feller leven in zichzelf overwon en zich geladen op de toekomst richtte. De vermoeidheid is niet langer in de dichter zelf, maar geprojecteerd op de tijdgenoten. De tijd zelf is van een lauwe lamlendigheid.

Daarmee correspondeert het beeld van de kunstenaar als gezien door Marsman. Scheen de artiest aanvankelijk gedwongen te herhalen wat in grootser tijden tot stand was gebracht, nu is hij de 'ontdekkingsreiziger met de reislust van een Sven Hedin', behorend tot het ras van avonturiers, de ware reizigers 'qui partent pour partir', altijd op zoek naar onontdekte continenten.

Marsman keek aanvankelijk pessimistisch-verlangend terug naar een periode - in zijn interpretatie - met een hartstochtelijker cultuurklimaat. Hij overwon dat heimwee door zich een vitaal-grootse toekomst te dromen. Met het heden heeft Marsman zich nooit kunnen verzoenen.

Vitaliteit en vorm

Hierboven heb ik het gedicht 'Heimwee' gekozen om een poging te wagen Marsman's sprong in het duister' op zinvolle manier te verklaren. We vonden een aanzet daartoe in de ambiguïteit van zijn houding tegenover het werk van Hugo von Hofmannsthal. Ik wees al eerder op de nauwgezette structurering van het gedicht. Ik zou willen poneren dat het vormbewustzijn van de 'lauwe' Marsman de latere vitalist op niet geringe manier heeft gediend.

Cultureel ongenoegen en cultuurkritiek hebben gedurende de negentiende eeuw in kunst en denken een voorname, indien niet: dominerende rol gespeeld. Baudelaire, Kierkegaard, Nietzsche en anderen stelden een extreem individualisme tegenover een bedreigde beschaving. Waar Schopenhauer, Hegel, Marx en Darwin de mens deden ondergaan in categorieën van wil, staat, klasse en soort, daar poogden de individualisten zich los te maken van elk bindend beginsel of sociaal imperatief. En tussen die twee uitersten: een doctrinair autoriteitsgeloof en een ongebreidelde zelf-

zucht, werd de Europese beschaving aan flarden gescheurd.

Men kan dezelfde uitersten beschrijven in de angsten van het tijdperk. Enerzijds vreesde men de opkomst van de massa, anderzijds de overbeschaving van de enkeling. In de meest sombere beschrijvingen (Freud's interpretatie van de cultuursituatie is een voorbeeld) ziet men de horde opgezweept tot irrationele en destructieve activiteit, waar de verfijnde geest zich vermoeid terugtrekt en passief wegdroomt met de woorden ‘Ijdel is alle daad’ (Kloos) op de lippen. Nieuw leven, een hernieuwde cultuur, dat werden de drijfkrachten voor talloze kunstenaars en denkers.

De romantici had ‘natuur’ tegenover ‘beschaving’ gesteld. In de vroeg-twintigste eeuw komt de term *leven* tegenover cultuur te staan (in de woorden van Marsman: ‘het beurse vlees der cultuur’). Zelfs iemand als Dirk Coster zou in het openingsartikel van ‘De Stem’ (1921) schrijven: ‘Leven dat is wat wij voor ons volk verlangen met groot verlangen’. Geef mij eerst leven, had Nietzsche in 1876 uitgeroepen, dan zal ik u daaruit een cultuur scheppen.

In Marsman's ‘Paradise regained’ (veelzeggende titel) leest men:

> ik erken maar een wet:
> leven.

Levensdrang is scheppiNgsdrang. Een opmerking die de dichter maakte in De vrije bladen van 1928, kan ter aanvulling worden geplaatst naast de aangehaalde regels: ‘De enige norm zowel voor leven als poëzie is: creativiteit’.

In de literatuur heeft niemand op feller en fanatieker manier de rechten van het leven opgeëist dan D.H. Lawrence. Zijn gehele oeuvre is doortrokken van kritiek op een starre en dorre cultuur. Steeds weer trok hij van leer tegen de westerse arbeidsethos en de mechanisering van het bestaan: men is slaaf van zijn werk, men denkt aan geld, men vergeet te leven. Lawrence eiste een revolutie in dienst van het leven.

Vanuit de gezichtshoek van creativiteit heeft die cultuurvijandige houding belangwekkende konsekwenties. Voor Lawrence moest het kunstwerk wortelen in de spontane en ongedisciplineerde impuls. Daardoor is het kunstwerk in principe imperfect, beperkt en tijdelijk. Het kunstwerk moet de vitale kracht van de impuls weerspiegelen. Men krijgt soms de indruk dat de impuls voor Lawrence belangrijker is dan het voltooide werk zelf.

Er bestaat hier een parallel tussen het denken van Lawrence en Marsman. In De vrije bladen (1928) schreef de laatste: de poëzie moet ‘elke renaissancistische of prae-rafaëlitische schijn-schoonheid verliezen voor een onmiddellijke onschoonheid, een onversierde directheid, die haar waarde ontleent aan een ornamentloze zuiverheid, aan de volwaardigheid van haar middelen’. Met de opkomst van het woord ‘leven’ in de kunst, werd de term schoonheid taboe verklaard.

Maar wat moeten we aan met die ‘onmiddellijkheid’ waarvan Lawrence en Marsman spraken?

Impuls en vormloosheid zijn met elkaar verbonden. De bewogenheid, hoe onmiddellijk en direct deze ook mag zijn, moet tot vorm gedwongen worden. Lawrence zelf schijnt een correctie te hebben aangebracht op zijn denken ten aanzien van het creatieve proces. In zijn *Last Poems* (1932) tenminste treft men een intrigerende passage:

> Even an artist knows that his work was never in his mind,
> he could never has *thought* it before it happened.
> A strange ache possessed him, and he entered the struggle,

and out of the struggle with his material,
in the spell of the urge,
his work took place, it came to pass, it stood up and
saluted his mind.[11.]

De elementen van inspiratie en impuls ('het bezeten zijn door'), het ongezochte en onverwachte, liggen in deze regels besloten. Maar anderzijds is daar de strijd met het medium, met de taal. Het gedicht dankt zijn ontstaan aan die spanning van inspiratie en structurering, van impuls en kritische werkzaamheid. Men kan het anders formuleren: in de dynamische botsing van het individuele (de impuls) en het cultuur-gebondene (de vorm, de taal) komt het kunstwerk tot stand.

De vitalisten hebben nadruk gelegd op de spontaneïteit van de impuls, waarbij zij het vormbeginsel schenen te verwaarlozen als te

cultureel-bepaald en te beperkt intellectualistisch. Dat is schijn. Vitalisme *pur sang* is een blinde kracht, een vernietigend vuur. Het extreem vitalisme kan niet anders dan vervallen in mortalisme of stuurloosheid (Lawrence zelf toont een aspect van die losgeslagenheid). Alleen waar de vitalistische drijfkracht aan de vorm is gebonden, daar toont zich de waarlijk scheppende kracht. Het lijkt mij dat het vormbesef van de jonge Marsman de latere vitalist voor de gevaren waarvan ik sprak heeft behoed. De sprong mag in het duister zijn geweest, maar de schoenen hadden een solide veerkracht.

Giovanni Papini

Marsman en Papini

Het opmerkelijke van Marsman's omslag van passief-pessimistisch historisme naar vitalistisch futurisme is dat deze wending niet een louter individuele kwestie was, maar bespeurbaar is in de gehele Europese cultuur. In die spanning en botsing vond het artistiek modernisme van onze eeuw mede een oorsprong. Maar een pessimistische analyse van de eigentijdse maatschappelijke ontwikkelingen bleef, ondanks het kabaal dat uit de futuristische hoek klonk, een krachtige ondertoon.

Er is in dit opzicht een opmerkelijke parallel te trekken tussen de ontwikkeling van Marsman en die van één van de voormannen van het Italiaanse futurisme: Giovanni Papini.

Papini werd op 9 januari 1881 in Florence geboren. Literair begaafd en filosofisch geschoold, maakte hij na zijn studie deel uit van een groep van opstandige, jonge kunstenaars die het tijdschrift ‘Leonardo’ had opgericht. Het eerste nummer daarvan verscheen op 4 januari 1903. Als motto voerde het tijdschrift een citaat van Leonardo da Vinci: ‘Non si volge chi a stella è fisso’ (hij die het oog op de ster gericht heeft, ziet niet om). In de vernieuwingsdrang van die kunstenaars, de onwil om louter passief terug te zien, is de futuristische toon al hoorbaar. De Leonardisten waren individualistisch, anti-klerikaal en revolutionair. Ze bezongen de daad boven het speculatieve denken. Steeds weer bleek Croce het mikpunt van hun spot en haat.

Tussen 1904 en 1912 ontwikkelde Papini zich tot een gezaghebbend journalist en schrijver. Maar een diepe geestelijke crisis drong hem een besef op van mislukking, van onmacht en geestelijke lauwheid. Het verslag van dat geestelijk faillissement is door Papini vastgelegd in het meeslepende boek *Un' uomo finito* (1912). De man die als jongeling het grootse en meeslepende had gezocht, jongeling alleen twijfel, onzekerheid en wanhoop te hebben gevonden. Hij had beelden bestormd zonder zich een beeld van ideaal leven te vormen. Papini's roman is één van die boeken in de literatuur waarin men lezende ervaart dat de auteur zich in een machtige inspanning heeft leeggeschreven. Het werk is opgebouwd als een symfonie met daarvan de delen: ‘andante’, ‘appassionato’, ‘tempesto’, enz.

Aan het slot echter is een ‘allegretto’ toegevoegd dat wezenlijk van toon verschilt en dat buiten het werk zelf lijkt te staan. Dat laatste deel beschrijft de ‘genezing’ van Papini, de overwinning op de lauwe vermoeidheid en het passieloos verkwijnen. De critici veroordeelden dat laatste deel. Voor Papini was het daarentegen van het allerhoogste belang. Hij had zelf de diagnose van het ziektebeeld gesteld, zijn herstel zag hij als apotheose van de roman.

Wat de dertig-jarige Papini had beschreven als een persoonlijk levensdrama, werd door vele tijdgenoten als relevant voor de tijd begrepen. In deze ‘uomo finito’ herkenden zij zichzelf: vermoeid en moedeloos, maar daarnaast zoekend naar een uitweg, hopend op bevrijding en nieuw élan.

In de manifestachtige slotpagina's van zijn ‘allegretto’ had Papini zich gericht tot de ‘nieuwe generatie’. Hij had gefaald. Maar gold niet hetzelfde voor zijn tijdgenoten? De auteur overvalt zijn lezers met vragen: ‘En gij? Wat hebt gij gedaan? Wat doet gij? Artikelen, recensies, kritieken - kritieken, recensies, artikelen. Gij hebt talent, zeker, en ontwikkeling ook, maar voor het ogenblik ligt ge nog vast aan de huizen van anderen, leeft ge op kosten van wie iets gedaan hebben; maakt ge u zelf groot door de boeken van anderen onder uw hakken te leggen. Er zijn er onder u die al kunst hebben geschonken of die dat zullen doen. Beoordelen is moeilijk, maar doen is nog moeilijker. We zullen zien.’ (De vertaling - 1932 - is van Ellen Russe).

Is het niet alsof men in deze passage Marsman aan het woord hoort? Had ook Marsman zich niet in 'De sprong in het duister' (1925) gericht tot de 'jonge en jongere dichters' en diezelfde jongeren hun lauwheid verweten? Marsman wilde hen tot daden aansporen. Vergelijk bijvoorbeeld de aangehaalde passage van Papini met deze van Marsman: 'Gij [jongeren] wilt het voor-geslacht eeren: goed, maar gij eert hen slecht door hen na te volgen; gij verslapt hun wijn met uw water... Gij eert hen, en u-zelf en het leven goed in de dichtkunst - die de levende herschepping is van het leven - door hen in open eerbied te groeten en uws weegs te gaan'.

Passatisme

Heeft Marsman het werk van Papini gekend? Ik heb de naam van de Italiaanse auteur niet aangetroffen in de kritische beschouwingen van de dichter, maar toch lijkt het mij vrijwel zeker dat de vraag in positieve zin beantwoord moet worden. Waarom?

Papini mag tegenwoordig een wat vergeten figuur zijn in de literaire wereld, maar tijdens zijn leven genoot hij Europese faam (zie daarvoor: Luc Indestege, *Giovanni Papini*, Literaire Ontmoetingen nr. 71). In 1908 al verscheen de eerste Nederlandse vertaling van een roman (*Il pilota cieco*). De naam van Papini raakte nauw verbonden met die van Marinetti toen de eerste zich na de publikatie van *Un' uomo finito* aansloot bij de groep van rumoerige futuristen. Zijn beschouwingen en beruchte redevoeringen uit die periode zijn verzameld in *L'esperienza futurista* (1913), een sleutelwerk tot begrip van de hoop en ambities van de jongeren. Het lijkt mij in dat opzicht alleen al onwaarschijnlijk dat Marsman het werk van Papini niet gekend zou hebben.

Dat vermoeden wordt nog versterkt door het feit dat Couperus in de kolommen van Het Vaderland vanuit Florence melding maakte van een lezing van Papini (‘Contro Firenze passatista’) op 12 december 1913 in die stad. De term *passatisme* was door Marinetti geïntroduceerd in het literaire jargon en werd door de futuristen gebruikt als een explosief projectiel. Het is opmerkelijk dat de aarts-passatist Couperus het streven van Papini naar een jong en dynamisch Florence dat zich zou losmaken uit de octopusarmen van het verleden, kon begrijpen (maar niet delen) en de jongeren het recht van opstandigheid toekende (men vindt de feuilletons afgedrukt in het derde deel *Van en over mijzelf en anderen*).

Het futurisme was meer dan louter een artistieke beweging. Overtuigd dat vernieuwing van de kunst alleen door maatschappelijke hervormingen teweeg gebracht konden worden, raakten talloze kunstenaars in de fatale greep van het fascisme. En Papini niet in het minst. En ook daar laat de parallel met Marsman zich doortrekken.

Vitalisme, katholicisme en fascisme

In 1919 was Huizinga's grootse studie *Herfsttij der Middeleeuwen* verschenen. Het lijkt aannemelijk - niet direct aantoonbaar - dat dit werk bijgedragen zal hebben tot de voorkeur van de jonge Marsman voor de periode van ‘kruistochten en kathedralen’.

Rond de eeuwwisseling hadden tal van kunstenaars een gevoel van heimwee naar de Middeleeuwen uitgesproken. Marsman was wellicht bekend met een sonnet van de op dat moment katholieke Verlaine, opgenomen in de bundel *Sagesse* (1889), waarin de befaamde regels:

> C'est vers le Moyen Age énorme et délicat
> Qu'il faudrait que mon coeur en panne naviguât,
> Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste.

Zijn nostalgie overwonnen, poogde Marsman als redacteur van De vrije bladen de jongeren op te zwepen tot heldhaftigheid, tot vitalistische daden, gedurfd, moedig, krachtig. Zijn leiderschap echter vond nauwelijks de volgelingen waarop hij had gehoopt en na een jaar trad hij ontgoocheld uit de redactie.

Marsman's instelling toonde aristocratische trekken, voortkomend uit een diepe afkeer van elke vorm van democratische gezindheid. Het soort van gemeenschap waarvan hij droomde, kon slechts een groep van enkelingen zijn, bereid zich in dienst te stellen van de ‘Koning’. Misschien stond hem een hiërarchische kring in de stijl van Stefan George voor ogen. Het is de tijd der koningen niet meer: wat zich

heden volk noemt, verdient geen koningen - aldus klonk het in het derde deel van Nietzsche's *Zarathustra* (een boek dat door Marsman intens werd bewonderd).

Gedurende enkele jaren heeft Marsman de behoefte deel uit te maken van, of belangrijker: leiding te geven aan een gemeenschap, in twee richtingen gezocht: in de katholieke kerk en in het fascisme.

Hoe kan men - om de vraagstelling van Arthur Lehning over te nemen - verklaren dat de paganist en vitalist Marsman zich aangetrokken voelde tot de roomse leer? Misschien is zijn bewondering voor de Middeleeuwen een verklaring voor zijn ‘flirtation met Rome’. Daarnaast heeft Paul de Wispelaere terecht opgemerkt dat men het roomse element in het denken van Marsman veeleer psychologisch dan religieus dient te verklaren.

Ondanks het eigen vitalisme niet in staat de anderen mee te slepen in de vaart van zijn geestdrift, zocht de teleurgestelde dichter de gemeenschap van de kerk. Als literair bondgenoot vond hij Gerard Bruning. Wat Marsman in deze figuur aantrok, was zijn felle haat tegen de democratie, zijn reactionair kerkelijk denken en zijn verheerlijking van de ‘organische’ Middeleeuwen.

Volgens De Wispelaere was het de *dichter* Marsman en niet de *mens* (een wat moeilijk te aanvaarden scheiding), die zich door Bruning's katholicisme had laten bewegen. Het geloof, voor Marsman, was een literair middel. Had de dichter niet bewust zijn correspondentie met Bruning vernietigd, dan zou daaruit zonder twijfel zijn gebleken dat er van een werkelijke onderwerping aan het dogma nooit sprake is geweest.

De suggestie lijkt mij aanvaardbaar. Marsman is in dat opzicht zeker niet uniek geweest. Remy de Gourmont in zijn herinnering aan Huysmans bijvoorbeeld (beide auteurs waren tot het katholicisme bekeerd), bekende dat voor hen 'le décor catholique n'etait qu'un décor', een literair middel waarvan zij zich bedienden in de strijd tegen het Naturalisme in de kunst en het positivisme in het denken. Het dogma interesseerde hen nauwelijks, 'j'etais très loin de supposer que, sous le rideau de pourpre et d'or, Huysmans cherchat des réalités dogmatiques'.[12.]

Dat neemt niet weg dat tussen 1870 en 1914 de katholieke kerk, met name in Frankrijk maar ook elders, onder kunstenaars een groot aantal bekeerlingen aantrok. Het extreme individualisme van de laatste decennia van de negentiende eeuw, de algemene vermoeidheid en het cultuurpessimisme, dreef vele kunstenaars tot het besluit zich te onderwerpen aan de autoriteit van de kerk. Sommige van de nieuwe gelovigen toonden een opmerkelijk fanatisme en de gehele roomse kerk werd aangewakkerd tot een doctrinaire en behoud-zuchtige strijdbaarheid.

Politiek veroorzaakte dit een wending naar rechts, hetgeen wellicht het scherpst blijkt in de activiteiten van Charles Maurras, de inspirerende figuur achter de 'Action francaise'. Deze beweging, opgericht door Henri Vaugeois, toonde een fel anti-individualistische instelling en legde de nadruk op de waarden van orde, traditie en vaderland. De autoriteit van de kerk was voor Maurras van eminent belang om de idealen te verwezenlijken. De aantrekkingskracht die de roomse kerk in die jaren uitoefende op sensitieve maar onevenwichtige eesten is dan ook terecht omschreven als een 'reactionaire revolutie'.[13.]

De samenhang tussen dit behoudend politiek-religieus denken en het opkomend fascisme is aangetoond. Het is op zichzelf verbazingwekkend dat ook Marsman - zij het tijdelijk - zich tot dit politiek 'geloof' aangetrokken voelde.

Anderzijds dient men daarbij direct aan te tekenen dat Marsman nooit daadwerkelijk steun aan de 'zwarte benden' heeft geleverd. Uiteindelijk heeft wellicht het besef overheerst dat een zich in dienst stellen van een autoritaire macht, van welke kleur ook, de eigen scheppende persoonlijkheid schade doet. In dat opzicht is Marsman's positie vergelijkbaar met die van Gide. De laatste voelde zich aangetrokken tot zowel het katholicisme als het communisme, maar noch het roomse noch het rode heeft hem er tenslotte toe bewogen de scheppende individualiteit op te offeren aan de collectiviteit.

Erfenis

Het vitalistische denken van de vroeg-twintigste eeuw sloot fascistische elementen in zich. De filosofie van het vitalisme was een erfenis van de Romantiek. Het waren de romantici die een rationalistische wereldbeschouwing verwierpen en de complexe rijkdom van het leven centraal stelden. Deze cultus van het leven kreeg een wetenschappelijke fundering op het moment dat de reactie tegen mechanistische verklaringswijzen de wetenschap in de banen van het biologisch vitalisme leidde.

Dit biologisme ook heeft het romantische denken ten aanzien van het creatieve proces in hoge mate beïnvloed.

Het vitalisme manifesteerde zich in velerlei vormen. Dikwijls echter toonde het zich cultuur-vijandig. De aanhangers, afkering van het voortgaande proces van democratisering, poneerden daarbij een ideaal van een aristocratische en hiërarchisch gestructureerde samenleving. Heldenverering en de verheerlijking van het krachttype waren deel daarvan. Het was die geesteshouding die vele vitalisten tot het fascisme dreef en waarin talloze fascisten een verwante denkwijze herkenden.

Waar het mij in specifieke zin om gaat is dat - na een vroegere periode van ‘kunst om wille van de kunst’ - literatuur en politiek gedurende de eerste decennia van onze eeuw onverbrekelijk verbonden raakten. Het was de opgave voor de schrijver om stelling te nemen, om een keuze te maken. Afzijdigheid was ook een keuze: die voor de reactionaire krachten die binnen de samenleving werkzaam waren. De term ‘engagement’ was in het literaire jargon nog niet voor handen, maar de dwang van politieke stellingname was er niet minder om. Dat is van directe betekenis voor het

begrip van Marsman's loopbaan. Men is alleen dan in staat de drijfkracht achter dat dichterschap te doorgronden, indien men dit plaatst in de context van een Europese cultuursituatie.

Eindnoten:

1. H. Marsman. *Verzameld werk*. Amsterdam 1960, p.504. Alle volgende citaten uit het werk van Marsman zijn aan deze uitgave ontleend.
2. E. Burke. *Reflections on the Revolution in France*. London 1790, pp. 142/3.
3. J. de Maîstre. *Oeuvres complètes. Etudes sur la souverainete*. Lyon 1884, I, p. 376. (1794/6)
4. G. Sand. *Oeuvres autobiographiques*. Ed. Pleiade 1970, I, pp. 9/10.
5. C.J. Kelk. In: Criterium, september 1940. pp. 79/80.
6. A. Westerlinck. *De psychologische figuur van Karel van de Woestijne*. Amsterdam 1952, p.82.
7. La Bruyere. *Oeuvres complètes*. Ed. Pleiade 1951, rsp. p. 85 en 397.
   A. Gide. *Journal, 1889-1939*. Ed. Pleiade 1948, p. 1238.
8. E. Young, *The Complete Works*. Ed. by J. Nichols. Hildesheim 1968, II, pp. 553/4.
9. M.A. Shee, *The Ekments of Art*. London 1809, pp. 97/8.
10. W. Hazlitt, *The Spirit of the Age*. London 1825, pp. 61/2.
11. D.H. Lawrence, *The Collected Poems*. London 1964, II, p. 690.
12. R. de Gourmont, *Promenades littéraires*. Paris 1963, II, p. 61.
13. R. Griffiths, *The Reactionary Revolution. The Catholic Revival in French Literature, 1870-1940*. London 1966.